Girolamo Diruta's Transilvano.

Ein Beitrag

zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels

im 16. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

philosophischen Facultät der Grossherzoglichen Landes-Universität Rostock

vorgelegt von

Carl Krebs.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1893.

Referenten:

Prof. Dr. Schirrmacher.

Dr. Thierfelder.

Girolamo Diruta's Transilvano.

Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert.

Von

Carl Krebs.

Im Katalog der Leipziger Michaelismesse vom Jahre 1673 bot Johann Caspar Trost unter anderen Werken auch eine deutsche Übersetzung von Girolamo Diruta's Transilvano zum Druck aus. Es fand sich kein Verlagslustiger, denn Joh. Casp. Trost der Jüngere versprach noch in der »Beschreibung des neuen Orgelwerkes auf der Augustusburg in Weißenfels« (Nürnberg 1677) die Herausgabe des Manuskripts. Aber auch er ließ es beim guten Willen bewenden, und seit diesem mißglückten Versuch der beiden Trost's, den Transilvano in die deutsche musikalische Welt einzuführen, ist das Buch so ziemlich in Vergessenheit gerathen, nur in einzelnen musikgeschichtlichen Werken findet es sich kurz erwähnt. Von den älteren Historikern scheint Hawkins der einzige zu sein, der es überhaupt gelesen hat. Er giebt, wenn auch nur in ganz großen Zügen, den allgemeinen Inhalt der beiden Theile richtig wieder.[1] Burney fällt ein ganz merkwürdig verkehrtes Urtheil darüber,[2] und Forkel schreibt es ihm ziemlich wörtlich nach, wenn er meint:[3] »Der Werth ist sehr gering; denn außer der kurzen Anweisung zum Orgel- und Klavierspielen enthält es Vorspiele in Noten von den berühmtesten

---

[1] *A general history of the science and practice of music.* London 1776. IV, S. 80.

[2] *A general history of music.* London 1789. III, S. 537. *It contains instructions for playing the organ and other keyed instruments, with preludes by most of the celebrated organists of Italy at the time; but in these no keys are used but those of the church, and all the passages consist of running up and down the scale with both hands, alternately, without other intention than to exercise the fingers in the most obvious and vulgar divisions then in use.*

[3] Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig 1792. S. 332.

italienischen Organisten damaliger Zeit, die jedoch bloß zur Übung der Finger bestimmt zu sein scheinen, weil sie bloß die Skala mit beyden Händen bald auf-, bald abwärts durchlaufen«. Unter den neueren Musikschriftstellern, welche Diruta's gedenken, hebt Weitzmann hervor, daß er ausdrücklich auf den Unterschied die Orgel oder das Klavier zu spielen, aufmerksam macht,[1] und Ritter läßt seiner Bedeutung als Komponist volle Gerechtigkeit widerfahren.[2]

Aber das Buch verdient wohl eine eingehendere Würdigung, denn es bildet nicht nur eine unschätzbare Quelle für die Kenntniß der italienischen Orgel- und Klavierspieltechnik des 16. Jahrhunderts, insbesondere der vielgerühmten Spielweise Claudio Merulo's; es ist auch eine epochemachende Erscheinung in sofern, als hier zum ersten Mal eine wirkliche Orgel- und Klavierschule gegeben wird, eine Schule, welche nicht nur die technische, sondern auch die aesthetische Seite des Spiels berücksichtigt und ganz scharf die Behandlung der Orgel und des Klaviers trennt, epochemachend ferner dadurch, daß sich in ihm die ersten Exemplare der Klavieretüde finden, einer Gattung, die in der Folgezeit so üppig gedieh, wie Wucherblumen. Ich glaube deßhalb der Musikwissenschaft einen Dienst zu leisten, wenn ich ihr den Transilvano zugänglich mache und es zugleich versuche, den reichen Inhalt des Werkes soweit wie möglich auszuschöpfen.

I.

Über die Lebensumstände Girolamo Diruta's ist sehr wenig bekannt. Fétis sagt in der ersten Auflage seiner *Biographie universelle*, Diruta wäre um 1580 in Perugia geboren, verbessert diese Angabe in der zweiten Auflage aber dahin, daß sein Geburtsjahr um etwa 20 Jahre früher anzusetzen sei, da die Dedikation des ersten Bandes vom Transilvano aus Venedig vom 10. April 1593 datirt ist, und da aus einem von Colleoni beigebrachten Dokument hervorgeht, daß er 1580 sich im Kloster Correggio befand und daselbst mit Capuani befreundet war. Auch das ist nicht ganz richtig. Die Stelle bei Colleoni[3] heißt (unter Capuani): »*Oltre tali prerogativi il troviamo assai versato nella Musica, dandoci noi a credere, che da questo religioso apparasse i primi insegnamenti musicali il Padre Girolamo Diruta*

[1] Geschichte des Klavierspiels. Stuttgart 1879. 2. Aufl. S. 13.
[2] Zur Geschichte des Orgelspiels. Leipzig 1884. S. 31.
[3] *Notizie degli scrittori più celebri di Correggio.* 1775. S. 12.

componitore del Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, giacchè nell anno 1574, 19. Giugno era compreso insieme col Padre Batista nella famiglia, come apparisce da rogito del Notajo Francesco Guzzoni esistente in archivio pubblico«. Also am 19. Juni 1574 (und nicht 1580) wurde er mit dem Pater Battista Capuani zusammen in den Orden aufgenommen, und hat vielleicht von ihm die erste musikalische Unterweisung erhalten. Einen ganz sichern Schluß auf Diruta's Geburtsjahr gestattet diese Mittheilung nicht, denn es geht aus ihr nicht hervor, ob er nur in das Kloster gethan wurde, um eine priesterliche Erziehung zu genießen und später die Weihen zu erhalten, oder ob er damals schon als wirklicher Ordensbruder eintrat. In letzterem Fall mußte er das zwanzigste Lebensjahr vollendet haben, also 1554 geboren sein. Aber die Bemerkung Colleoni's, daß Diruta von Capuani vielleicht den ersten Musikunterricht erhalten hat, läßt fast darauf schließen, daß er jünger war, denn es wäre etwas spät, wenn er erst mit 20 Jahren angefangen hätte, Musik zu treiben. Es kam nun oft vor, daß Knaben schon vom zehnten Jahre an sich im Kloster befanden, um ganz in ihren späteren Beruf eingeführt zu werden, wir könnten also in diesem Fall die Geburt Diruta's um zehn Jahre weiter vorrücken. Er kann demnach frühestens 1554 und muß spätestens um 1564 geboren sein — etwas weite Grenzen zwar, aber doch immerhin Grenzen.

Daß sein Geburtsort Perugia war, geht aus dem Titel des Transilvano hervor, wo er sich selbst »*Perugino*« nennt. Merkwürdigerweise thun die älteren Schriftsteller, Jacobilli *(Bibliotheca Umbriae 1658)*, Crispolti *(Perugia augusta 1648)*, Oldoino *(Athenaeum augustum 1678)*, die doch alle nur halbwegs berühmten Peruginer anführen, seiner garnicht Erwähnung. Ein Exemplar des zuletzt genannten Werkes in der Stadtbibliothek von Perugia hat allerdings einen handschriftlichen Vermerk des Autors, worin Girolamo Diruta aber auch nur ganz kurz als »*autore di un I. Dialogo il Transilvano*« bezeichnet wird.[1] Girolamo entstammt seinem Beinamen nach einer ursprünglich in Diruta, einem Castell nahe bei Perugia, ansässigen Familie. Rossi-Scotti[2] glaubt, es seien die Mancini, bleibt aber die Gründe für diese Annahme schuldig. Die Dirutaner waren immer gut kirchlich gesinnt, und standen selbst in schwierigen Zeitläuften treu zum Papst; sie gehörten auch zu den wenigen Bürgerschaften, die sich nicht an der »*guerra di sale*« betheiligten, und wurden

[1] *Gio. Battista Vermiglioli, Biografia degli Scrittori Perugini.* Perugia 1829. I, 381.

[2] *Rossi-Scotti, Vita di F. Morlacchi.* Perugia 1860. S. XXIII.

deßhalb nach beendigtem Aufstand von Paul III. reich belohnt.[1] Girolamo's Familie scheint besonders religiös gewesen zu sein, denn mehrere Verwandte von ihm waren Augustiner- und Franziskanermönche.[2] In den Franziskanerorden trat auch er selbst ein, und zwar in die Kongregation der *Frati minori Conventuali*. Wie er seine Jugendjahre verbrachte, darüber fehlt jede Nachricht. Erst später sehen wir ihn in Venedig auftauchen, um seine musikalischen Studien zu vollenden. Er erzählt das im Transilvano selbst, Theil I, S. 62—63. Wenn Capuani wirklich sein erster Lehrer in der Musik war, so stellt ihm Girolamo hier ein wenig günstiges Zeugnis aus. Durch schlechten Unterricht verdorben und in dem Bestreben, seine Fehler zu verbessern, sei er nach dem Besuch vieler anderen Orte schließlich in die Lagunenstadt gekommen und habe in San Marco ein »*duello di due Organi*« gehört,[3] dessen kunstreiche und geschmackvolle Ausführung ihm die höchste Bewunderung abnöthigte. Die Spieler waren Claudio Merulo und Andrea Gabrieli. Denen hätte er nun nachgestrebt und sich ihre Methode zu eigen gemacht.

Es ist wohl kaum ein Zufall, daß Diruta die Vervollkommnung seines musikalischen Könnens gerade in Venedig suchte, denn dort fand die kirchliche Tonkunst und besonders das Orgelspiel die hervorragendsten Vertreter. Die Organisten und Kapellmeister der Marcuskirche bilden eine lange Reihe der glänzendsten Namen, und Merulo, der seit 1557 die zweite Orgel spielte und 1566 die erste übernahm, war zu jener Zeit der gepriesenste Virtuose auf diesem Instrument. Die *Procuratori di San Marco* wachten auch sorgsam, daß der musikalische Ruf ihrer Kirche keine Einbuße erlitt, und daß die Leistungen der dort wirkenden Künstler immer auf gleicher Höhe blieben. Merulo und Annibale Padovano werden einmal getadelt, daß sie ihren Dienst von jüngeren Leuten versehen lassen

---

[1] *Mariotti, Saggio di Memorie istoriche etc. della Città di Perugia.* Perugia 1806, I, 156.

[2] *Rossi-Scotti* a. a. O. S. XLI citirt ein in Perugia befindliches Manuskript von Lancelotti »*Scorta sagra*« II, S. 369, wo es von Diruta heißt: »*avea dei nepoti agostiniani e francescani*« etc.

[3] Annibale Padovano war der Erste, welcher dergleichen Koncerte für zwei Orgeln komponirte. Vgl. *Scardeoni, De antiquitate urbis Patavii. Basileae 1560.* S. 264. *De Hannibale Patavino.* »*Is primus author fuit illorum concentuum, quibus postea utraque praeclara et eximia illa organa basilicae Sancti Marci, uno eodemque tempore pari, atque mira quadam consonantia ac suavitate pulsantur. Qui quidem concentus tum demum summa cum aurium iucunditate, atque animi oblectatione longe gratius auditur, quum ipse princeps cum universo senatu in purpura hoc templum Nativitatis, vel Resurrectionis Dominicae, sacratissimisve diebus aliis summa cum veneratione supplex ingredit.*«

und an anderen Orten spielen, »*ch'è con poco decoro di essa chiesa*«. Für jede Dienstversäumniß wird dann eine Strafe von zwei Dukaten festgesetzt. Die celebrirenden Priester waren angewiesen, den Organisten nicht zu unterbrechen, sondern ruhig zu warten, bis er fertig gespielt hatte, bei Strafe von einem Dukaten.[1] Man vergleiche damit, was *Pietro della Valle* von Organisten in Florenz erzählt: Es passirte auch den Besten unter ihnen garnicht selten, daß sie ein Glockenzeichen bekamen, wenn sie ihre Ricercate und Contrappunti zu lang ausdehnten.[2] Neben Merulo und Andrea Gabrieli wirkte Willaert's berühmtester Schüler Gioseffo Zarlino als Theoretiker, und der Ruhm dieser Meister führte Lernbegierige nicht nur aus allen Theilen Italiens, sondern auch aus Deutschland, Polen etc. zu ihnen. Es entwickelte sich dadurch ein äußerst lebhaftes und vielseitiges Musiktreiben in Venedig, so daß Sansovino[3] nicht mit Unrecht aussprechen konnte, die Musik hätte ihren eigentlichen Wohnsitz in dieser Stadt. Auch Diruta wird das Verlangen, sich im Verkehr mit so ausgezeichneten Musikern weiter zu bilden, dorthin getrieben haben. Wann das geschah, wissen wir nicht mit Sicherheit, können es aber ungefähr kombiniren. In dem Katalog des *Liceo musicale* von Bologna[4] wird ein Kodex angeführt, welcher mittheilt, daß Diruta Schüler von Zarlino, Costanzo Porta und Merulo war. Im Übrigen erzählt es auch Diruta selbst im II. Theil des Transilvano, Libro III, S. 11. Der zuletzt Genannte hielt sich nur bis 1584 in Venedig auf, dann verließ er es und ging nach Parma. Da man nun annehmen darf, daß Diruta die Unterweisung dieses Orgelmeisters wenigstens zwei Jahre lang genossen hat, so müßte er spätestens 1582 nach Venedig gekommen sein. Die Erwähnung Costanzo Porta's als seines Lehrers wirft auch einiges Licht auf die »vielen anderen Orte«, welche Diruta nach seiner Angabe besucht hat. Porta, ein sehr bedeutender Kontrapunktist, Mitschüler Zarlino's bei Willaert in Venedig, war bereits 1564 in Padua. 1569 ging er nach Ravenna, 1575 nach Loreto an die Kirche della Santa Casa, und später wieder nach Ravenna zurück, wo er sich 1580 bereits befand.[5] Ungefähr in diese Zeit müßte auch Diruta's Unterricht bei

[1] *Caffi, Storia della Musica sacra etc.* Venezia 1854—55. I, S. 31 u. 116.

[2] *P. della Valle, Della Musica dell' età nostra, in Doni, Trattati di Musica II,* 251.

[3] Fr. Sansovino, *Venetia Città nobilissima et singolare.* Venetia 1581. S. 138. . . . *essendo chiarissima et vera cosa, che la Musica ha la sua propria sede in questa città.*

[4] *Gaspari-Parisini, Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna etc.* Bologna 1890. S. 209.

[5] *Grove, Dictionary etc.* B. IV, 750.

ihm fallen, Diruta muß demnach in Ravenna sich aufgehalten haben. Es scheint, er ist von Perugia gemächlich nach dem Norden gezogen, in dieser und jener Stadt Musik hörend, und hat dann in Ravenna Station gemacht, um bei dem berühmten Komponisten zu studiren.

In Venedig bildete sich Diruta unter Merulo zu einem vortrefflichen Organisten aus. Sein Lehrer selbst scheint mit ihm sehr zufrieden gewesen zu sein. Er hat dem ersten Theil des Transilvano einen Geleitbrief mitgegeben, in dem er Diruta's Lob aus allen Tonarten singt.[1] »Es gereicht mir zum höchsten Ruhm, daß er mein Zögling ist denn in diesem Lehrbuch hat er sich und mir zugleich so viel Ehre gemacht, wie man von einem geistreichen Menschen erwarten darf. Mit ganz ausgezeichnetem Geschick hat er darin Alles abgehandelt, was man bei der praktischen Ausführung (meiner *Canzoni alla Francese*) wissen muß.« Er sagt später noch, daß der Autor sein Werk Punkt für Punkt mit ihm durchgesprochen hätte, und daß er diesem nur zustimmende Bewunderung zollte. Schließlich empfiehlt er es aufs angelegentlichste allen fleißigen Spielern. Auch sonst finden wir Diruta häufig lobend erwähnt. Giovanni Franchini[2] nennt ihn Merulo's hervorragendsten Schüler, Costanzo Antegnati[3] hebt seinen Transilvano rühmend hervor, Banchieri[4] citirt ihn häufig, widmet ihm auch einige seiner *Lettere armoniche*, Zacconi[5] nimmt Beispiele aus dem zweiten Theil des Transilvano in seine *Prattica di Musica* auf, Bononcini[6] nennt ihn unter den berühmten Musikern, die sich für die Annahme von 12 Tonarten entschieden hatten etc. Im Jahre 1597 war Diruta Organist an der Kathedrale von Chioggia. Fétis meint, er wäre 1593 Organist am Dom von Gubbio gewesen, wo er sich noch 1609 befand. Für diese Annahme liegt nicht der geringste Grund vor. Die in der Ausgabe von 1612 abgedruckte Widmung des Werks an den Prinzen Sigismund Batori von Siebenbürgen ist aus Venedig vom 10. April 1593 datirt, und auf dem Titel

[1] Nicht in der Vorrede zu den »*Canzoni francesi*« wie Fétis und Ritter (a. a. O. S. 31) meinen. Der Brief Merulo's ist in der Beilage abgedruckt. In E. Vogel's Katalog der Handschriften und älteren Druckwerke der Musikabtheilung der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel (1890, S. 116—117) ist er auszugsweise mitgetheilt.

[2] G. Franchini, *Bibliosophia*. Modena 1693. S. 346. *Claudio Merulo . . . famoso per le stampe, e allievi, tra quali fu principale il Diruta etc.*

[3] Cost. Antegnati, *L'arte organica*. Brescia 1608. Vorrede.

[4] Banchieri *Lettere armoniche*. 1623. S. 33 u. 86. *Conclusioni del suono d'organo* 1609. S. 12.

[5] Zacconi, *Prattica di Musica. Seconda Parte*. Venetia 1622. *Libro III*. S. 240.

[6] Bononcini, *Musico prattico*, Bologna 1673. S. 153.

der Ausgabe von 1597 nennt sich der Verfasser ausdrücklich »*Organista del Duomo di Chioggia*«. Bis mindestens zum Jahre 1593 muß er sich also in Venedig aufgehalten haben,[1] und dann nach Chioggia gegangen sein. 1609 war er schon wieder fort von da, denn der II. Theil des Transilvano von diesem Jahr bezeichnet ihn als »*Organista del Duomo d'Agobbio*«. Das bestätigt auch Banchieri in den *Conclusioni del suono d'organo* (1609, S. 12), wo er sagt: »*Nel Duomo di Ugubbio ritruovasi un organo stupendissimo, suonato da Girolamo Diruta*«. Nach der zweiten Ausgabe des ersten Theils vom Transilvano (1612) zu schließen, die ihn ebenfalls »*Organista del Duomo d'Agobbio*« nennt, muß er bis wenigstens 1612 dort geblieben sein.

Was nachher aus ihm geworden ist, habe ich nicht ermitteln können. Eine Ausgabe des Transilvano I von 1625 nennt ihn wieder »*Organista del Duomo di Chioggia*«. Daß Diruta um dies Jahr wirklich jenen Posten inne gehabt hat, ist unmöglich. Die Kathedrale von Chioggia brannte in der Nacht vom 25. zum 26. December 1623 bis auf den Grund ab. Am 14. September 1624 wurde der Wiederaufbau begonnen, und am 15. August 1647 weihte der Bischof Francesco Grasso das neue Haus ein, welches erst 1674 seine völlige Vollendung sah.[2] 1625 war demnach gar keine Kathedrale von Chioggia vorhanden. Bei jenem Brand ging übrigens auch ein Schrank mit zwanzig Bänden Kirchenbücher unter, so daß über den Aufenthalt Diruta's daselbst Nichts mehr in Erfahrung zu bringen ist.[3] Rossi Scotti sagt,[4] er wäre als Kapellmeister in Chioggia gestorben, giebt indessen leider wieder keine Gründe für seine Behauptung an.

Der Transilvano ist das einzige Werk, welches wir von Diruta besitzen. Sbaraglia[5] schreibt zwar: »*Nonnulla alia musicis notis composuit, quae ibidem prodierunt ab eodem Alexandro Vincenti cusa; extantque Ferrariae in Bibliotheca S. Francisci*«. Diese Musikalien sind aber augenscheinlich verloren gegangen. Der früheste bekannte Druck vom ersten Theil des Transilvano (vom Jahre 1597) ist ungemein

---

[1] Der Umstand, daß er den Belehrung suchenden Transilvano nach der Kirche der »*Frari*« führt (vgl. S. 11), läßt vielleicht darauf schließen, daß er dort als Organist angestellt war.

[2] *Brevi Notizie delle Chiese parrocchiali di Chioggia.* Venezia 1821. S. 8.

[3] Antonio Savorin, *Cenni topografico-Storici della città di Chioggia.* Chioggia 1830. S. 28.

[4] a. a. O. S. XXV. *Girolamo morì maestro di capella nell' accennata patria del Zarlino.*

[5] Sbaraglia, *Supplementum ad scriptores trium ordinum S. Francisci a Waddingo aliisve descriptis. Romae,* 1806. S. 344.

selten. Nur das Liceo musicale in Bologna und das British Museum in London besitzen ein Exemplar. Letzteres hatte ich Gelegenheit zu benutzen. Fétis glaubt, die erste Ausgabe sei vom Jahre 1593. Das kann schon richtig sein. Denn der in dem Druck von 1612 enthaltene Dedikationsbrief an den Fürsten von Siebenbürgen ist von 1593 datirt, und man vermag nicht recht einzusehen, warum Jemand 1593 die Widmung zu einem Werk schreiben sollte, das erst 1597 erscheint, und warum er sie gar erst der zweiten Auflage von 1612 voranstellen sollte. Noch ein anderer Umstand spricht dafür. Es werden im Transilvano öfter die »*Canzoni alla Francese*« von Claudio Merulo als eben erschienen angeführt. Merulo selbst sagt in dem Begleitschreiben: »*Pero essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il primo libro delle mie Canzoni alla francese da me poste di nuovo in intavolatura etc.*«, und dem Siebenbürger (Transilvano), der nach Italien kommt, um neue Musikalien für seinen Fürsten zu sammeln, fällt auch gerade »*quella novella Compositione delle Canzoni alla Francese intavolate dall' Eccellentissimo Claudio Merulo da Correggio*« in die Hand. Diese *Canzoni alla Francese* werden von Winterfeld und Caffi gar nicht erwähnt. Colleoni kennt allerdings »*Canzoni di Claudio*«, aber auch nur aus einem Verlagskatalog von Vincenti. Catelani[1] fragt, nachdem er festgestellt, daß die Biographen Merulo's garnicht oder nur in ganz unbestimmten Ausdrücken von diesem Werk sprechen, vielleicht weil sie es niemals gesehen: »Giebt es noch Exemplare von diesen Canzonen? Wo sind sie? Hat die gefräßige Zeit sie alle verschlungen?« Nein, doch nicht alle, wenn auch beinahe. In einem Verzeichnis der Musikdruckwerke der Baseler Universitätsbibliothek[2] finde ich sie angeführt unter K. k. IV. 28: *Canzoni | d'intavolatura d'organo | di Claudio Merulo da Correggio | a quattro voci, fatte alla Francese. | Nuovamente da lui date in luce et con ogni diligentia corrette. | Lib. primo | Drkz. | Venet. Ang. Gardano, 1592.* Das ist vielleicht das einzige Exemplar dieser Canzoni, welches noch existirt. Sie waren also im Jahre 1592 erschienen.[3] Da sie nun, wie gesagt, im Transilvano als neues Werk erwähnt werden, so ist es sehr wahrscheinlich, daß

[1] Angelo Catelani, *Memorie della vita e delle opere di C. Merulo. Milano. Ricordi.* S. 54, und nach ihm Quirino Bigi, *Claudio Merulo, Parma* 1861. S. 64.

[2] Eitner, M. f. M. 1891. No. 3. Beilage.

[3] Und nicht 1598, wie Fétis (Biogr. univ.) oder 1599 wie Ritter (Zur Geschichte des Orgelspiels I, 31) angiebt. Die Canzoni enthalten eine Vorrede Merulo's, welche ich wegen der großen Seltenheit des Werks in der Beilage abdrucke. Ich verdanke ihre Mittheilung der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor C. Meyer in Basel.

dieser kurz nach ihnen herausgekommen, und daß eine erste Auflage von 1593, welche wohl auch den ersten Abdruck jenes Dedikationsschreibens enthielt, ganz verschwunden ist.

Die älteste erhaltene Ausgabe ist also die von 1597. Eine zweite von 1612 (mit dem Widmungsbrief auf dem zweiten Blatt: »*Al Serenissimo Prencipe di Transilvania il Signor Sigismondo Battorio*«) und eine von 1625 befinden sich außerdem im Besitz des Liceo musicale in Bologna. Walther sagt,[1] das Werk sei »*anno* 1615« in Venedig erschienen. Burney,[2] Forkel's Litteratur (1792 S. 332), sowie die Lexika von Gerber (1812) und Lichtenthal (1826) führen ebenfalls eine Ausgabe von 1615, und Rossi-Scotti noch eine von 1626 an, so daß für die Drucke des ersten Theiles sich folgende Erscheinungsjahre ergeben: (1593), 1597, 1612, 1615, 1625, 1626.[3]

Der zweite Theil kam zuerst 1609 heraus. Die Dedikation »*All' Illustrissima Signora la Signora Duchessa Leonora Ursina Sforza*« darin ist von »*Gubbio il dì 25. Marzo 1610*« datirt. Eine zweite Ausgabe erschien 1622, und beide sind im Liceo in Bologna vorhanden. Lavoix fils citirt einen Druck von 1615—1610[4] als auf der Pariser Nationalbibliothek befindlich. 1615 bezieht sich auf den ersten Theil; ob von 1610 ein Neudruck des zweiten Theils vorhanden ist, oder ob Lavoix nur aus Versehen das Datum der Dedikation angiebt, vermag ich nicht zu entscheiden. In Mendel-Reißmann's Lexikon findet sich noch eine Ausgabe von 1639 verzeichnet, aber bei der bekannten Unzuverlässigkeit dieses Werks weiß ich nicht recht, ob man der Angabe trauen darf. Wir hätten demnach vom II. Theil Drucke aus den Jahren 1609, (1610?), 1622, (1639?). Der Vollständigkeit wegen sei noch angeführt, daß in dem Lagerkatalog Nr. 90 des Antiquariats von Leo Liepmannssohn in Berlin eine handschriftliche Kopie beider Theile des Transilvano ausgezeichnet war, in welcher der erste Theil die Jahreszahl 1607 trug. Das wird ein Irrthum des Abschreibers sein, denn MDXCVII oder MDCXII ist bei einiger Flüchtigkeit schon als 1607 zu lesen. Es findet sich in dem Titel dieser Abschrift noch ein Fehler; als Drucker ist bei dem zweiten Theil von 1609 Alessandro Vincenti angegeben.

---

[1] Joh. G. Walther, Musikal. Lexicon. Leipzig 1732.

[2] Burney, *A general hist. of Music etc.* III, 537.

[3] In einem Verlagskatalog von Alessandro Vincenti aus dem Jahre 1619 ist der Transilvano angezeigt, ebenso in einem anderen von 1649, in letzterem zum Preise von 14 Lire. Daß in diesen Jahren Neudrucke hergestellt wurden, ist kaum anzunehmen, es war wohl nur ein Angebot der auf Lager befindlichen Exemplare.

[4] *Archivio musicale, Napoli.* 1882. S. 77. *L'antica musica italiana alla Biblioteca Nazionale di Parigi.*

In der That sind aber alle Ausgaben des Transilvano bis 1609 bei Giacomo Vincenti, und erst die folgenden von 1612 an bei Alessandro erschienen.

Ich werde nun in dem Folgenden den Inhalt des Transilvano wiedergeben, soweit es nöthig ist in wörtlicher Übersetzung.

II.

Der vollständige Titel des ersten Theils lautet:

Il Transilvano.[1] *Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino, Dell Ordine de' Frati Minori Conu. di S. Francesco. Organista del Duomo di Chioggia. Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di ciascuna parte, & come nel Diminuire si deveno portar le mani, et il modo d'intendere la Intavolatura; provando la verità, et necessità delle sue Regole, con le Toccate di diversi eccellenti Organisti, poste nel fine del Libro. Opera nuovamente ritrovata, utilissima, et necessaria a Professori d'Organo. Al Serenissimo Prencipe di Transilvania. Con Privilegio.* (Druckerzeichen) *In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCVII.*

Zweiunddreißig paginirte Blätter.[2]

Das Werk beginnt mit einer ziemlich langen Vorrede, die sich von anderen Vorreden musiktheoretischer Schriften des 16. Jahrhunderts nur dadurch unterscheidet, daß hier nicht ein Lobeshymnus auf die Musik im allgemeinen, sondern auf die Orgel im besonderen angestimmt wird. Sie ganz abzudrucken ist um so weniger nöthig, als M. Praetorius dies rednerische Kunstwerk im II. Band seines *Syntagma musicum* (S. 85 ff., im Eitner'schen Neudruck S. 101 ff.) übersetzt hat. Der Verfasser sagt darin unter Anderem, man hätte nicht mit Unrecht die Orgel dem menschlichen Körper verglichen;

[1] In Dialogform geschriebene musiktheoretische Werke des 16. u. 17. Jahrhunderts werden häufig nach einem der beiden Interlocutoren benannt. So z. B. *Il Fronimo* von Vincenzo Galilei (1568) und *Il Melone* von Ere. Bottrigari (1602). Daß der Titel nicht deßhalb gewählt wurde, weil Diruta die Unterredung mit »seinem Schüler Prinz Sigm. Bathory von Siebenbürgen« führte, wie Prosnitz will (Handbuch der Klavierlitteratur. Wien 1887, S. 8), geht aus dem Folgenden hervor.

[2] Die Ausgaben von 1612 und 1625 haben 36 Blätter, sind also scheinbar vermehrt. Den Druck des Jahres 1625, von welchem sich ein Exemplar auf der herzogl. Biblioth. in Wolfenbüttel befindet (s. den Katalog von E. Vogel), habe ich prüfen können, und dabei stellte es sich heraus, daß in der That nichts Neues hinzugekommen ist, sondern daß durch ein Versehen die Blätter A 12 (S. 23—24) A 13 (S. 25—26) A 20 (S. 39—40) A 21 (S. 41—42, die beiden letztgenannten unsignirt) doppelt gedruckt sind.

wie dieser erfreue ihr äußerer Anblick das Auge, den Worten entsprächen die Töne, der Lunge die Bälge, den Zähnen die Tasten, und die Zunge sei der Spieler, welcher durch angenehme Handbewegungen das Werk gewissermaßen reden läßt.[1] Er nennt auch einige der vorzüglichsten Orgeln seiner Zeit: »sehr schön ist die der Stadt Trient, wundervoll jene im Dom von Gubbio, und sehens- und hörenswerth die der Kathedrale von Cagli«. Merkwürdig sei es nur, daß noch keiner von all den vortrefflichen Organisten sich ausführlich über die Vorzüge dieses Instruments und über die Art, es gut zu spielen, geäußert habe. So wollte er es denn thun, und einige Regeln geben, die nach seiner Meinung nöthig wären, um die Eigenschaften der Orgel klar zu erkennen und um sie gut zu behandeln. Denn vielfach schon sei er gedrängt worden, seine Gedanken über diesen Gegenstand zu Nutz und Frommen aller Lernbegierigen in die Welt zu schicken. »Und dies«, fährt er fort, »thue ich um so lieber, als ich mich von dem vortrefflichen Claudio Merulo dazu angefeuert fühle, welcher auch in dem folgenden Brief darlegt, wie nöthig diese Regeln sind, um die richtige Art des Orgelspiels zu erfassen.« Den Schluß des Vorworts bildet die übliche Bitte um Nachsicht an die geneigten Leser.

Dann folgt der Empfehlungsbrief Merulo's, welchen man in der Beilage I nachlesen wolle, und darauf beginnt der eigentliche Dialog.

Ein Bewohner Siebenbürgens *(un Transilvano)* kommt zum Himmelfahrtstag nach Venedig. Er freut sich auf die Feierlichkeit, welche für Auge und Ohr gleich große Ausbeute verspricht, und schickt sich an, einen Freund seines Fürsten, den Cavaliere Melchior Michele aufzusuchen, damit ihn der bei seinen Geschäften unterstütze. Da trifft er ihn grade auf der Straße, bringt Nachricht vom Fürsten, und sagt, er sei von Letzterem nach Italien gesandt, um Musikalien zu sammeln, besonders Schulen für Instrumente aller Art. Gerade für das edelste Instrument, für die Orgel, hätte er aber

---

[1] Diruta denkt hier offenbar an Worte seines Lehrers Zarlino, der einmal von der Orgel sagt *(Sopplimenti musicali L. VIII Cap. 3): Perciochè fù fabricato alla guisa del corpo humano, corrispondendo le canne alla gola, i Mantici al polmone, i Tasti a i Denti et colui che sona alla lingua, et cosi l'altre parti di esso à quella che sono nell' Huomo.* Auch für andere Instrumente war der Vergleich mit dem menschlichen Körper geläufig. So sagt Silvestro dal Fontego von der Flöte, *»che si poteva ben dire a quello instromento non mancarli altro che la forma dil corpo humano«. (Opera intitulata Fontegara. Venetia 1535. Cap. 1.)* Die Laute muß denselben Vergleich erdulden, wie schon aus der Nomenklatur ihrer Theile, Körper, Hals, Kragen hervorgeht. Vgl. auch Fischart's »Lob der Lauten« an verschiedenen Stellen. Umgekehrt vergleicht Dante die Mißgestalt des Münzfälschers Adam von Brescia mit einer Laute. (Inferno XXX. Siehe Ambros I, S. 489).

keine finden können. Nun wären ihm die *Canzoni alla Francese* von Merulo in die Hand gefallen, und das hätte in ihm den Wunsch rege gemacht, mit jener neuen Methode, die Orgel zu spielen, von Diruta bekannt zu werden, und er bäte den Cavaliere, ihn zu dem Verfasser zu führen. »Zufällig« kommt Diruta des Wegs daher, und zeigt sich nach einigen Höflichkeitsphrasen bereit, die Bitte des Transilvano zu erfüllen. Er führt ihn zur Kirche der »*Frari*«, wo eine Orgel die Demonstration erleichtert, und die Auseinandersetzung nimmt ihren Anfang.

Diruta beginnt (S. 6) mit der Erläuterung des »*Alfabetto musicale*«.

D. »Wie alle Wissenschaften ihre eigenen Anfangsgründe haben, mit denen sie beginnen, so wollen wir uns auch einen Anfang bilden nach Art des Alphabets. Es hat aber nur sieben Buchstaben, nämlich A, B, C, D, E, F, G; und an diesen Buchstaben wird man schnell und leicht dasselbe lernen, was man an der Guidonischen Hand erst nach langer Zeit sich anzueignen pflegt.«

Tr. »Ihr habt Recht, daß ihr es mir leicht macht, denn das liebe ich, und danach verlangt ja auch ein Jeder.«

D. »Auf die Erleichterung des Lernens wird mein ganzes Bestreben gerichtet sein.«

Die Anwendung des Alphabets auf die musikalische Hand.

»Wenn Ihr die musikalische Hand an diesen sieben Buchstaben lernen wollt, so müßt Ihr folgende Ordnung bewahren: Ihr sagt auf A, A, la, mi, re: auf B. B, fa, b, mi; auf C, C, sol, fa, ut; auf D, D, la, sol, re; auf E, E, la, mi; auf F, F, fa, ut; auf G, G, sol, re, ut. Diese Buchstaben werden wiederholt wie die Wochentage, bei denen auch der achte wieder den Namen des ersten bekommt.[1] Wenn Ihr also diese sieben Buchstaben aufgezählt habt, so fangt Ihr wieder beim ersten an, und so fort. Und da wir das Alphabet auf die Tastatur anwenden wollen — denn es handelt sich ja für uns um das Spielen — so muß hierbei dieselbe Reihenfolge inne gehalten werden. Aber zuerst mache ich Euch darauf aufmerksam, daß die Tastaturen der Kielinstrumente wie der Manicordi und

[1] Der Vergleich der sieben Tonbuchstaben mit den sieben Wochentagen ist sehr alt. Schon die *Musica enchiriadis* kennt ihn (Gerbert, *Scriptores* I, S. 163): *Sic enim in infinitum sonorum consequentia progreditur, ut ab unoquoque sono locis octavis renata; ut ita dicam, voce, ordo novus emergat, et dierum more octava fit, quae prima, prima quae octava.* Noch ausführlicher bei Guido von Arezzo (*Micrologus Cap. V*) und Joh. Cotto (Gerbert, *Script.* II, S. 235)

Orgeln nicht immer gleichen Anfang haben, denn einige haben zu Anfang das *mi re ut*, und andere nicht.«[1]

Tr. »Bitte erklärt mir doch, was dies *mi re ut* ist.«

Die Tastaturen haben verschiedenen Anfang.

D. »Das *mi re ut* ist nur dann vorhanden, wenn zu Anfang der Tastatur sich zuerst zwei weiße und dann drei schwarze Tasten befinden; wenn aber zuerst drei weiße und eine schwarze Taste da sind, so fehlt das *mi re ut*.«

Tr. »Das Alles habe ich ganz gut verstanden, aber bitte erklärt mir, weßhalb Ihr die musikalische Hand nicht wie verschiedene andere Autoren beginnt und sagt: Gamma ut, A re, B mi und so fort?«

D. »Aus zwei Gründen. Erstens weil die Tastaturen nicht alle gleichen Anfang haben, wie eben auseinandergesetzt ist. Ich kann also nicht mit *Γ* anfangen, weil die erste Taste dann nicht immer dem Buchstabennamen entsprechen würde. Ein zweiter Grund ist der: wenn ich sage A, re, so wird damit nur eine einzige Note bezeichnet; sage ich aber A, la, mi, re, so sind das drei Noten, la, mi, re, und zwar la zum Abwärtssteigen, re zum Aufwärtssteigen mit ♮ *quadro*, und mi zum Aufwärtssteigen mit b *molle*. Ich könnte noch hinzufügen, daß die musikalische Hand, die mit *Γ* beginnt, nur zwanzig Töne hat, während auf der Tastatur mehr als dreißig sind.«

Wie die Hand oder das Alphabet über der Tastatur aufgesagt wird.

»Wenn man also die Tasten mit diesem musikalischen Alphabet bezeichnen will, so beginnt man, falls das *mi, re, ut* vorhanden ist, bei der dritten Taste von unten mit A, la, mi, re. Die folgende ist dann B, fa, b, mi, und so fährt man fort bis zum G, sol, re, ut. Die darauf folgende Taste bekommt wieder A, denn sie ist die Oktave der zuerst genannten, und nun wiederholen sich die Buchstaben wie die Wochentage, indem immer die achte Taste den Namen der ersten bekommt, bis die Tastatur zu Ende ist.«

Es folgt dann die Erklärung der drei Schlüssel: F für den Baß, C für den Tenor und alle anderen Stimmen, und G für den Sopran.

---

[1] Es ist hier von der sogenannten kurzen Oktave die Rede, über welche S. 360 ff. Näheres gesagt wird.

S. 7. Die Notengattungen und die Mutation mit ♮ *quadro* und b *molle*.

Diruta kennt neun Notenwerthe: *Massima* , *Longa* , *Breve* , *Semibreve* , *Minima* , *Semiminima* , *Croma* , *Semicroma* , *Biscroma* .[1] Die Auseinandersetzungen über die Mutation bieten nichts Bemerkenswerthes, weßhalb wir sie hier übergehen. Zur besseren Veranschaulichung zeichnet Diruta die auf- und absteigende Skala von C–a[2] auf einem System von vierzehn Linien auf, für ♮ *quadro* und b *molle* Die Semibreven, aus denen die Skala besteht, sind an der Stelle, wo die Mutation einzutreten hat, immer geschwärzt. Danach kommt er noch einmal auf das *mi, re, ut* zurück. S. 8. »Aus den vorher (d. h. in der Auseinandersetzung über die Mutation) mitgetheilten Gründen nennen wir die erste Note der obenstehenden Skala ut, und das ist die erste weiße Taste. Re fällt auf die erste, und mi auf die zweite schwarze Taste: das nennt man *mi, re, ut*. Fa heißt die zweite weiße Taste, wo die Klaviatur anfängt, wenn das *mi, re, ut* nicht vorhanden ist. Und so geht man weiter in der oben angegebenen Reihenfolge.«

Nun folgen Beispiele für die Mutation in verschiedenen Stimmen, Baß, Contralto, Sopran mit ♮ *quadro* und b *molle*, bis S. 9.

S. 10. Tr. »Diese Übung hat mir großen Nutzen gebracht; aber es würde mich sehr freuen, wenn Ihr mir den Unterschied zwischen ♮ *quadro* und b *molle* erklären wolltet.«

Der Unterschied zwischen ♮ *quadro* und b *molle*.

D. »Viele Gründe könnte ich anführen, aber da ich für diese einfache Übung *(pratica)* die größte Einfachheit der Darstellung an-

[1] Dies war die kürzeste im 16. Jahrhundert gebräuchliche Notengattung. Ammerbach sagt noch in seiner »Orgel- oder Instrument-Tabulatur« (1571) von der Semisemifusa: »Thun ihr zwey und dreißig auf ein Schlag. Sind ungebräuchlich«. In Italien werden sie aber doch ziemlich viel verwendet, namentlich von Merulo und Andrea Gabrieli. Vierundsechzigstel-Noten tauchen erst Anfangs des 17. Jahrhunderts auf. Mersenne gebraucht sie bereits, kann sie aber noch nicht drucken, »*d'autant que l'on na point de ces notes dans les Imprimeries de Musique*«, und räth dem Leser, den vierten Querbalken selbst hinzuzufügen. *Harmonie universelle, Livre III. des instruments.* S. 393.

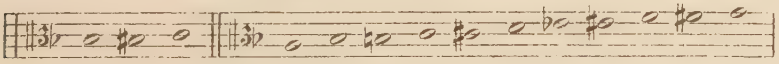
strebe, so will ich mich auf das Nothwendigste beschränken. Das Zeichen b wird an den Anfang des Stückes *(canto)* gesetzt, und findet sich natürlich auf der Saite oder der schwarzen Taste von b, fa, b, mi, und accidentell auf der schwarzen Taste von E, la, mi: es *(questo canto over suono)* macht die Melodie weicher und angenehmer, und darum nennt man es *molle*.[1] Das Zeichen des ♮ *quadrato*, oder dieses andere ♯, welches *Diesis* heißt, wird nicht an den Anfang eines Stückes *(cantilena)* gesetzt, weil immer, wenn b nicht vorgezeichnet ist, das ♮ *quadro* als selbstverständlich angenommen wird. Aber die ♯ werden accidentell an verschiedenen Stellen der Melodie eingestreut, und ein Gesang mit ♮ *quadro* hat einen härteren und schärferen Charakter, darum nennen auch Viele das Zeichen b *duro*.«

Tr. »Jetzt sagt mir bitte, welche Wirkung die accidentell gebrauchten ♮ ♯ im Stück oder auf dem Ton ausüben.«

Die Wirkung der Zeichen des ♮ *quadro*.

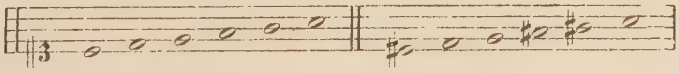
D. »Die Zeichen ♮ ♯ werden nach Gutdünken gebraucht, und sie erhöhen beide die Note um einen kleinen Halbton, was der Abstand zwischen fa und mi, von B, fa, b, mi, ist. Das fa wird auf der schwarzen und das mi auf der weißen Taste gespielt, wie folgendes Beispiel zeigt.

Anders.



»Zum besseren Verständniß will ich noch ein anderes Beispiel geben, welches zeigt, wie die Zeichen des ♮ ♯ die Note ut in mi, fa in mi und sol in mi verändern.

Natürlich. Accidentell.



»Sie bewirken also, daß die Noten, welche auf eine weiße Taste fallen würden, auf einer schwarzen gespielt werden (wie Ihr oben gesehen habt); die Noten aber, die b *molle* vorgezeichnet haben und

[1] Die Bezeichnung b *molle* statt b *rotundum* findet sich schon bei Guido, und Cotto erklärt sie bereits ebenso wie Diruta: *Praeterea b rotundum . . . addidere, eique nomen hoc, ut scilicet b molle vocaretur propter mollitiem soni atque dulcedinem, indidere.*

auf einer schwarzen Taste gespielt werden, fallen dann auf eine weiße, wie dies Beispiel zeigt:«

Tr. »Die Eigenschaften der Zeichen ♮ ♯ habe ich vollkommen erfaßt: sicher wird die Kenntniß hiervon auch den Sängern von Nutzen sein.«

D. »Da Ihr alles vorher Durchgenommene gut verstanden habt, so will ich mich jetzt anschicken, Euch das zu erklären, was lange verborgen war, und wonach man so sehr verlangt, nämlich die Vorschrift für das Orgelspiel.«

Tr. »Gott sei Dank, daß mein Verlangen nun erfüllt wird, und wenn ich je aufmerksam gewesen bin, so will ich heute mehr als irgend wann gespannt auf Eure Worte hören.

Vorschrift um die Orgel regelrecht mit Würde und Anmuth zu spielen. *(Regola per sonar organi regolatamente con gravità, et leggiadria.)*

D. »Die Vorschrift, die ich Euch geben will, um regelrecht Orgel zu spielen, wird Euch zuerst etwas dunkel und schwierig vorkommen; wenn ich sie aber an klaren Beispielen erläutert habe, werdet Ihr sie ganz leicht und faßlich finden. Diese Vorschrift stützt sich auf gewisse Grundregeln *(la Regola è fondata sopra alcuni documenti)*. Erstens soll der Organist seinen Sitz so wählen, daß der Körper sich vor der Mitte der Tastatur befindet. Zweitens soll er keine Bewegungen mit dem Körper machen, sondern diesen und den Kopf gerade und anmuthig halten. Drittens soll er darauf achten, daß der Arm die Hand leitet, daß die Hand immer grade zum Arm steht, und nicht höher oder tiefer als dieser gehalten wird[1] (was der Fall

[1] Im 15. Jahrhundert, und wohl noch später, wurde die Hand tiefer gehalten als die Klaviatur. Man sieht diese Handhaltung sehr deutlich bei der orgelspielenden heiligen Caecilie auf dem Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck. (Berliner Museum.) Auf einem Holzschnitt in Gafurius' »*Theoricum opus musice discipline*«, 1480. f. 101 (abgedruckt später auf dem Titelblatt der »*Theorica musice*« 1492) ist der Verfasser vor der Orgel sitzend dargestellt. Die Klaviatur befindet sich in Brusthöhe, und der Spieler greift von unten auf die Tasten und scheint sie herunter zu ziehen. Vom 16. Jahrhundert an wurde dann die von Diruta geforderte, bessere Haltung gebräuchlich. In der Neuzeit, seit Liszt, pflegt man das Handgelenk noch höher zu stellen als die Finger, ohne sich übrigens an eine einzige Handhaltung zu binden.

ist, wenn das Handgelenk sich etwas hoch stellt), weil dann die Hand sich mit dem Arm ausgleicht. Und was von der einen Hand gesagt ist, gilt auch von der anderen. Viertens sollen die Finger ganz gleichmäßig über den Tasten stehen, aber ein wenig gekrümmt: außerdem muß die Hand über der Tastatur locker und weich gehalten werden, denn ohne das können die Finger sich nicht mit Präzision und Schnelligkeit bewegen. Schließlich sollen die Finger die Taste andrücken und nicht anschlagen, und sollen sich gut ablösen. Wenn diese Vorschriften auch geringwerthig und von keiner Bedeutung scheinen, so muß man sie doch hoch anschlagen wegen des Nutzens, den sie bringen: denn sie bewirken, daß der Klang weich und angenehm ist, und daß der Organist sich beim Spielen nicht anstrengt.«[1]

S. 11. Tr. »Es scheint freilich zuerst, daß diese Regeln unnütz sind, ich aber halte sie nicht nur für sehr nützlich, sondern für durchaus nothwendig. Doch möchte ich gern wissen, was die gerade oder schiefe Haltung des Kopfes und die gleichmäßige und gekrümmte Fingerstellung mit dem Klang zu schaffen hat.«

D. »Mit dem Klang nichts; aber daran erkennt man die Würde und die Anmuth eines Organisten, und Claudio Merulo von Correggio ist nur deßhalb so anmuthsvoll und einnehmend, weil er die vorher gegebenen Regeln beobachtet. Hingegen gleicht Jemand, der sich windet und krümmt, eher einem lächerlichen Komödianten: und noch ein anderer Mißstand ergiebt sich daraus, nämlich, daß die von einem solchen Menschen ausgeführten Musikstücke nicht so gelingen, wie sie wohl sollten, und den Reiz einbüßen, den der Komponist in sie gelegt hat. Denn Jeder spielt, wie es ihm gerade in den Sinn kommt, und verhunzt sozusagen die Kunst. Auch hat die Schwierigkeit häufig nur ihren Grund in der falschen Ausführung,

[1] *La regola è fondata sopra alcuni documenti. Il primo de' quali è, che l'Organista deve accommodarsi con la persona in modo, che stia per mezzo la tastatura. Il secondo, che non faci atti, o movimenti con la persona, ma stia col corpo e con la testa dritto, e gratioso. Terzo deve farsi, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia sempre dritta, verso il braccio, e che non stia più alta nè più bassa, di quello, il che sarà quando il collo della mano si terrà alquanto alto, perche così la mano pareggera col braccio, e quel, ch'io dico d'una, intendo dell' altra mano ancora. Quarto, che le dita stiano pari sopra li tasti, ma però inarcate alquanto: oltre di ciò, che la mano stia sopra la tastatura leggiera, e molle, perche altrimente le dita non si potrebbono movere con agilità, e prontezza. E finalmente, che le dita premano il tasto, e non lo battano, e levando le dita quanto s'inalza il tasto. E se ben questi documenti paiano di poco, o di nessun, momento, se ne deve però far grandissimo conto, per l'utilità, che ne apportano: poi che fan si, che l'armonia riesca dolce, e soave, e l'Organista non se incommodi nel sonare.*

denn es ist mir oft genug vorgekommen, daß ich Sachen, welche solche Spieler für schwer erklärten, ganz leicht fand. Nachdem ich ihnen dann diese Vorschrift und diese Regeln auseinandergesetzt hatte, merkten sie selbst, daß die Schwierigkeit nicht im Stück lag, sondern nur in ihrer Unkenntniß der richtigen Ausführungsart.«[1]

Tr. »Und gelingen die Werke der anderen bedeutenden Organisten nach dieser Vorschrift in derselben Weise gut, wie die des Signor Claudio?«

D. »Ohne allen Zweifel, denn meine Vorschrift würde ja nicht den Namen einer Generalregel verdienen, wenn man nach ihr nicht jede beliebige Kompositiou ausführen könnte, sogar solche, für andere Instrumente, wie die Werke und Vorschriften des »*misier*« Girolamo da Udine, Koncertmeister der Serenissima Signoria von Venedig, und auch die des vortrefflichen und liebenswürdigen »*misier*« Giovanni Bassano. In diesen Werken findet man alle Arten von Diminutionen, für Zinken und für Streichinstrumente, und auch Passagen für den Gesang; alle diese Diminutionen sind äußerst schwierig und können auf der Orgel ohne die Beobachtung meiner Vorschrift niemals gut ausgeführt werden.«

Tr. »Sehr gut, aber kommen wir jetzt wieder zu den Bemerkungen, die Ihr vorher gemacht habt. Es ist also ein häßlicher Anblick, wenn Jemand ohne Würde spielt, wie Ihr sagt, und tausend Bewegungen mit dem Körper macht. Lassen wir das nun, und besprechen wir die anderen Vorschriften. Was macht es aus, daß der Arm die Hand leiten und daß diese immer gerade gehalten werden soll, und all das Andere, was Ihr mir auseinandergesetzt habt?«

Wie der Arm die Hand leiten soll.

»Das ist vielleicht — oder vielmehr sicher — das Allerwichtigste. Wer jemals auf solche Spieler Achtung gegeben hat, die ihre Hand schlecht gewöhnt haben, dem wird es aufgefallen sein, daß sie beinahe verkrüppelt scheinen, denn man sieht von ihnen immer blos die Finger, mit denen sie gerade spielen, während sie die anderen verstecken, auch halten sie den Arm so tief, daß er unter der Tasta-

[1] *E di qui nasce anco quell' altra difficultà, che l'opre d'un cotant' huomo non fanno quella riuscita, che dovriano, e con quella leggiadria, che son fatte, perche ognuno come li va per capriccio, suona, e strapazza (per cosi dire), l'arte, dando poi la cagione alla difficultà di quelle; e più d'un paro di volte mi son incontrato in questi tali, e dove egli dicevano esser difficili, io facilissime diceva, e insegnatali questa regola e questi documenti, si sono aveduti, che dall' ignoranza di non sapere ritrovare il modo, e non dalla difficultà di quelle nasceva il non posterle sonare.*

tur steht, und die Hände gleichfalls, so daß sie an den Tasten hängen, und Alles das kommt nur daher, daß die Hand nicht richtig vom Arm geleitet wird. Darum ist es auch nicht zu verwundern, daß sie nichts Gutes zustande bringen, ganz abgesehen von der Anstrengung, die sie beim Spielen erdulden. Wenn ich Euch eine Hand aufmalen könnte, welche diese Haltung hat, so würdet Ihr leicht begreifen, wie sie vom Arm geleitet werden muß, und auch, wie sie gewölbt zu halten und wie die Finger zu krümmen sind.«

Die Art die Hand zu wölben und die Finger zu krümmen.

»Das ist leichter zu zeigen als das Vorhergehende. Man muß nämlich wissen, daß, um die Hand zu wölben, man die Finger ein wenig einzuziehen hat, so wölbt sich die Hand und krümmen sich zugleich die Finger, und in dieser Haltung muß sich die Hand über der Tastatur halten.«[1]

Die Art die Hand weich und locker zu halten.

»Um auseinanderzusetzen, wie die Hand locker und weich über der Tastatur zu halten ist, will ich ein Beispiel anführen. Wenn man Jemand im Zorn eine Ohrfeige verabfolgt, so wendet man große Kraft an. Aber wenn man Einen liebkosen und streicheln will, so geschieht das ohne Kraftaufwand, sondern man hält die Hand locker, so wie man ein Kind streichelt.«[2]

Die Wirkung, welche das Andrücken und das Anschlagen der Tasten hervorbringt.

»Beim Drücken klingt (die Melodie) gleichmäßig andauernd, beim Schlagen hingegen zerrissen, wie man aus folgendem Beispiel

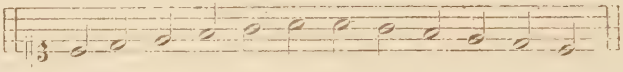
---

[1] *Ma questo è più facile à mosstrarsi del primo. Onde sappiate, che per incoppare la mano è di mestiero di ritirare alquanto le dita, e cosi in un istesso tempo la mano si verra ad' incoppare, e le dita ad inarcare, e cosi devesi appresentar la mano sopra la tastatura.*

[2] *Quando si dà una guanciata in collera, se gli adopra gran forza. Ma quando se vol far carezze, e vezzi, non si vi adopra forza, ma si tiene la mano leggiera, in quella guisa che sogliamo accarezzare un fanciullo.* Das 19. Jahrhundert hat den Ausdruck für das Klavierspiel wieder aufgenommen. Kalkbrenner in seiner großen Pianoforteschule (op. 500) spricht vom Liebkosen *(caresser)* der Taste, und A. de Kontski bezeichnet in dem »*Indispensable du Pianiste*« (op. 100) einen ganz bestimmten Anschlagseffekt, bei dem der Finger von der Mitte der Taste anfangend sanft nach ihrem vorderen Rande hingleitet, mit »*carezzando*«. Vgl. A. Kullak, Aesthetik des Klavierspiels. Berlin 1876, S. 88 u. 99.

klar sehen kann.[1] Es klingt, als ob ein Sänger nach jeder Note, und besonders nach Minimen und Semiminimen, Athem holt. Seht das folgende aus Semiminimen bestehende Beispiel an: wenn es Jemand singt, wie ich gesagt habe, so wird er zwischen je zwei Noten eine Viertelpause machen, was man beim zweiten Beispiel sieht.«

Erstes Beispiel (gut).



Zweites Beispiel (schlecht).

S. 12. »Genau so geht es den unklugen Organisten, die durch Heben der Hände und Schlagen der Tasten die Hälfte der Melodie weglassen; und in diesen Irrthum verfallen Viele, die sich für bedeutende Spieler halten. Wenn sie ein Vorspiel auf der Orgel machen wollen, heben sie die Hände von den Tasten, so daß die Orgel öfter eine Minima oder gar eine Semibrevis lang ohne Ton bleibt, und man glaubt, sie spielten einen Kielflügel und wollten gerade einen Saltarello anfangen.«

Tr. »Ihr habt ganz recht, ich habe selbst oft genug die genannte schlechte Wirkung gespürt, aber ich dachte, es käme daher, daß der Balgentreter den Wind ausgehen ließ. Diese Bemerkungen müssen von allergrößtem Nutzen sein, und jetzt fange ich auch an, den Unterschied zu entdecken zwischen dem Orgelspiel und dem auf dem Clavicembalo und anderen bekielten Instrumenten, und was es heißt, Tänze oder Musik spielen.«

Warum es den Tanzspielern nicht gelingt, auf der Orgel zu spielen.

D. »So ist es. Und daher kommt es, daß das heilige Tridentiner Koncil verboten hat, auf den Kirchen-Orgeln *Passi e mezzo* und andere Tanzstücke, sowie schlüpfrige und unanständige Lieder zu spielen. Denn weltliche und heilige Dinge dürfen nicht miteinander vermischt werden. Es scheint auch, die Orgel erträgt es garnicht, daß solche Spieler sie behandeln, und wenn diese Tanzspieler

[1] *L'effetto è questo, che calcato il tasto, fa l'armonia unita, la dove per lo contrario battuto la fa disunita, come chiaramente veder potrete in questo essempio posto qui sotto.*

zufällig einmal Musik auf der Orgel spielen wollen, so können sie doch jenes Schlagen der Tasten nicht lassen (was ganz abscheulich klingt), und daher kommt es, daß der Tanzspieler garnicht oder doch selten musikalische Stücke auf der Orgel gut spielt, wie umgekehrt die Organisten niemals gut Tänze auf Kielinstrumenten spielen werden; denn die Behandlung ist ganz verschieden, wie ich Euch auseinandergesetzt habe.«

Tr. »Eine vortreffliche Bemerkung, die sicher auch den Tanzspielern nicht unangenehm ist, denn sie können davon großen Nutzen ziehen.«

D. »Sie müßte ihnen sogar sehr angenehm und von dem größten Nutzen sein, und wenn sie noch die anderen Vorschriften beobachten, die ich über die Handhaltung gegeben habe — mit Ausnahme des Schlagens und Springens mit der Hand, um ihren Tänzen mehr Grazie und Ansehen zu geben — so werden sie leichter und anmuthiger spielen lernen.«

Tr. »Schön, aber könnte es nicht auch kommen, daß ein Tanzspieler gut musikalische Sachen auf der Orgel spielte, und ein Organist gut Tänze?«

Wie man Orgel, und wie man Tänze auf Kielinstrumenten spielen soll.

D. »Schon oben habe ich das gesagt, aber ich will es hier noch klarer auseinander setzen. Merkt also auf. Wenn der Tanzspieler Musik auf der Orgel spielen will, dann muß er alle die Regeln beobachten, die ich vorher mitgetheilt habe; und wenn der Organist Tänze spielen will, so muß er sich ebenfalls an diese Vorschriften halten, nur das Springen und Schlagen mit den Fingern ist ihm dann erlaubt, und zwar aus zwei Gründen. Erstens verlangen die Kielinstrumente ein Schlagen wegen der Docken *(saltarelli)* und Federn, damit sie besser ansprechen. Zweitens um den Tänzen mehr Grazie zu geben. Daher kann der Organist beim Tänzespielen immerhin schlagen, aber der Tanzspieler darf das auf der Orgel nicht thun.«

Wie man auf Kielinstrumenten musikalisch spielen kann.

Tr. »Dieser Unterschied zwischen der Art Musik und Tänze zu spielen, gefällt mir sehr. Aber ich möchte noch gern wissen, woher es kommt, daß viele Organisten auf Kielinstrumenten nicht so musikalisch spielen, wie auf der Orgel.«

D. »Dafür könnte ich Euch viele gewichtige Gründe angeben. Um mit dem ersten zu beginnen: das Instrument muß gleichmäßig

befedert sein und muß leicht ansprechen. Das Spiel soll lebhaft sein, die Melodie darf nicht abreißen und muß mit Trillern und anmuthigen Verzierungen ausgeschmückt werden. Dieselbe Wirkung, welche auf der Orgel der Wind hervorbringt, muß man auch auf dem Kielinstrument zu erreichen suchen. Zum Beispiel, wenn auf der Orgel eine Brevis oder Semibrevis gespielt wird, so hört man sie ihren vollen Werth lang erklingen, ohne die Taste öfter als einmal anzuschlagen: wenn man solche Note aber auf dem Kielinstrument spielt, so wird sie kaum halb so lange klingen, als ihr Werth ist, und die Schnelligkeit und Geschicklichkeit der Hand muß diesen Fehler ausgleichen, indem man die Taste öfter hintereinander anschlägt. Wer übrigens mit Geschmack und Anmuth spielen will, der studiere die Werke des Signor Claudio, darin wird er alles finden, was ihm hierfür Noth thut.«

»Es bliebe mir nun noch übrig, zu erklären, welches die guten und schlechten Finger sind (wir nennen nämlich die Finger so nach den guten und schlechten Noten), denn das ist für den Organisten gerade so nothwendig zu wissen, wie für den Tanzspieler: aber ich will es mir für eine bessere Gelegenheit aufsparen.«

Tr. »Da Ihr sagt, daß die Kenntniß der guten und schlechten Noten und der guten und schlechten Finger nothwendig ist, so bitte ich Euch, nicht weiter zu gehen, bevor Ihr mir das mitgetheilt habt.«

S. 13. Welches die guten und schlechten Finger und die guten und schlechten Noten sind.[1]

D. »Nun, da Ihr mich so drängt, will ich Euch Eure Bitte nicht abschlagen. Wisset also, daß die Kenntniß der Finger das Wichtigste ist, was ich bis jetzt gesagt habe, und Diejenigen irren, welche behaupten, es komme wenig darauf an, mit welchem Finger man die gute Note anschlägt. Wir haben nun, wie Ihr seht, fünf Finger an der Hand. Der erste heißt Daumen, der zweite Zeigefinger, der dritte Mittelfinger, der vierte Ringfinger, der fünfte Ohrfinger *(auriculare)*. Der erste Finger führt die schlechte Note aus, der zweite die gute, der dritte die schlechte, der vierte die gute, der fünfte die schlechte: und der zweite, dritte und vierte Finger haben allein die ganze Mühe bei der Ausführung schneller Noten zu tragen. Was von der einen Hand gesagt ist, das gilt auch von der anderen. Die

[1] Gut und schlecht hier für schwer und leicht ihrer Stellung im Takt nach, also in demselben Sinn, wie wir diese Ausdrücke heute noch gebrauchen. Gute und schlechte Finger sind also die, welche die Noten auf guten und schlechten Takttheilen auszuführen haben.

schnellen Noten folgen sich ebenfalls in derselben Ordnung, nämlich schlecht und gut, wie aus dem untenstehenden Beispiel hervorgeht. B C B C B C B C B C B C B C B.«[1]

Tr. »Nach dieser Regel wird man, glaube ich, unfehlbar spielen. Aber, bitte, mit welchem Finger greift man die erste Note des obenstehenden Beispiels?«

D. »Wenn man es mit der rechten Hand ausführen will, greift man die erste Note mit dem zweiten, der ein guter Finger, und die zweite Note mit dem dritten, der schlecht ist, wie die Note. Die dritte nimmt man mit dem vierten Finger, der wieder gut ist, wie die Note selbst, und spielt dann weiter immer mit dem dritten und vierten, bis der Lauf zu Ende ist. Die Endnote greift man mit dem vierten Finger. So wird beim Aufsteigen immer verfahren. Beim Absteigen fängt man mit dem viertem Finger an, und spielt mit dem dritten und zweiten bis zu Ende, wo man natürlich mit dem zweiten aufhört.«

Tr. »Ihr wollt also sagen, daß man mit dem zweiten Finger die gute Note beginnt und mit dem dritten und vierten fortfährt, so daß in der rechten Hand der Mittelfinger beim Aufsteigen den vierten, und beim Absteigen den zweiten begleitet.«

Der Mittelfinger ist der angestrengteste von allen.

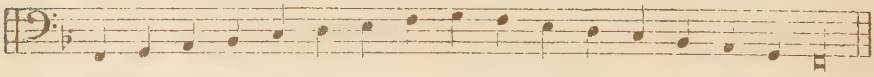
D. »Bemerket wohl, daß der dritte oder Mittelfinger alle schlechten Noten beim Aufwärts- und beim Abwärtssteigen sowie bei Sprüngen auszuführen hat. Auch sonst wird er am meisten in Anspruch genommen, denn ohne ihn kann man Nichts spielen, keine auf- oder abwärtssteigenden Läufe, keine Sprünge, keine Triller *(groppi o tremoli)*. Bisweilen kommen Sprünge auf schlechten Takttheilen über weitere oder engere Intervalle vor, wie Terzen, Quarten und Quinten: in diesem Fall kann man sie mit dem ersten und fünften Finger greifen, wie man will, und wie es der einen oder anderen Hand gerade bequem liegt. Aber ich muß noch über die Bewegung der linken Hand sprechen, bei welcher dieselbe Folge der guten und schlechten Finger zu beobachten ist. Beim Aufwärtssteigen fängt man mit dem vierten an, und fährt fort mit dem dritten und zweiten, mit welch letzterem man auch endigt, weil er von Natur auf den Endpunkt fällt. Abwärts nimmt man die erste Note mit dem zweiten Finger, und spielt dann weiter mit dem dritten und vierten, endigt auch mit dem vierten. So steigt man auf- und abwärts immer mit dem zweiten und dritten Finger der linken Hand.«

[1] B = *buono*, C = *cattivo*.

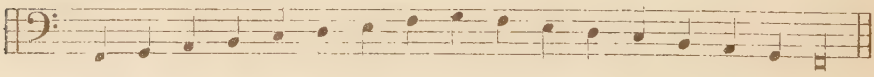
Tr. »Aber bitte erklärt mir doch, warum man in der linken Hand nicht mit dem ersten und zweiten aufwärts, und mit dem dritten und vierten abwärts steigen soll, da doch viele geschickte Spieler so zu verfahren pflegen.«

D. »Der Punkt, über den Ihr hier Aufklärung verlangt, ist von größter Wichtigkeit, und ohne Euren geschickten Spielern zu nahe zu treten, muß ich doch sagen, daß die Art, welche ich eben auseinander gesetzt habe, bei weitem besser ist, als jene. Denn Ihr müßt wissen, daß das Aufsteigen mit dem Daumen zwar ganz gut geht, solange man nur weiße Tasten spielt und in b *quadro*, wenn aber b *molle* vorgezeichnet ist, so muß der Daumen über die kürzeren schwarzen Tasten laufen, und das ist mit großen Unbequemlichkeiten verknüpft, wie die Erfahrung lehrt, während es viel schneller und leichter von statten geht, wenn man den dritten Finger nimmt. Auch darf man keinesfalls mit dem vierten abwärts steigen, denn der vierte Finger der linken Hand hat weniger Kraft, als der vierte der rechten, wie Ihr wißt: und wenn sich doch Einige darauf kapriziren, aufwärts mit dem zweiten und ersten, und abwärts mit dem dritten und vierten Finger zu spielen, so können sie es ja thun, aber zu ihrem eigenen Schaden. Doch müssen sie dabei immer beobachten, daß sie die guten Noten mit dem guten und die schlechten mit dem schlechten Finger greifen, sonst kommt niemals etwas Ordentliches dabei heraus, wie Ihr selbst finden werdet, wenn Ihr es an diesem und an anderen Beispielen probirt, die ich weiter unten geben werde.«

Beispiel mit b *molle*.



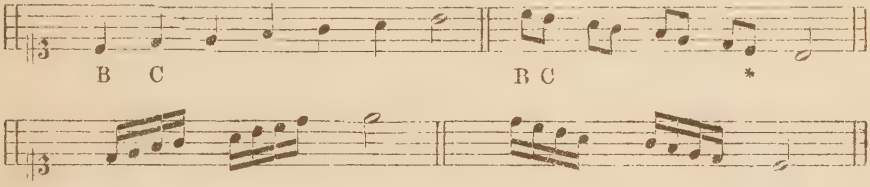
Beispiel mit b *quadro*.



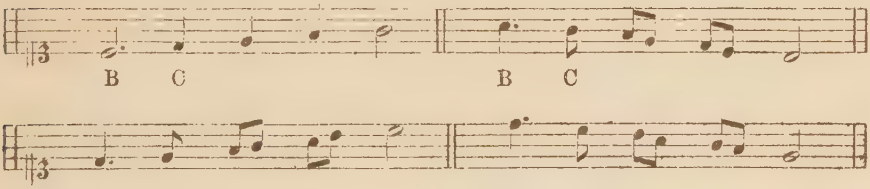
S. 14. Tr. »Es läßt sich nicht leugnen, daß Eure Art richtiger und leichter ist, als die anderen, sowohl in Bezug auf den ersten als auf den vierten Finger: denn der Daumen ist wirklich sehr weit von der schwarzen Taste entfernt, darum nimmt die ganze Hand eine unbequeme Stellung an, wenn man die Obertaste mit dem ersten Finger spielt, was nicht der Fall ist, wenn man den dritten nimmt. Probirt man das zweite Beispiel mit b *quadro*, so geht es mit dem Daumen ganz gut, aber wenn b *molle* vorgezeichnet ist, spielt es sich in der That sehr unbequem.«

D. »Da Ihr nun diese eine Probe gemacht habt, so könnt Ihr auch gleich noch eine andere anstellen, nämlich die, daß bei allen Arten kurzer Noten auf die gute und schlechte Note acht gegeben werden muß. Zur besseren Einsicht will ich mehrere Beispiele geben, und die Noten, die mit dem guten und schlechten Finger gegriffen werden müssen, mit B und C bezeichnen. Dabei werdet Ihr immer finden, daß der Anfang jeder Art von kurzen Noten mit dem guten Finger gespielt werden muß, nur nicht, wenn zuerst eine Pause von demselben Werth wie die Note steht, wie im dritten Beispiel zu sehen.«

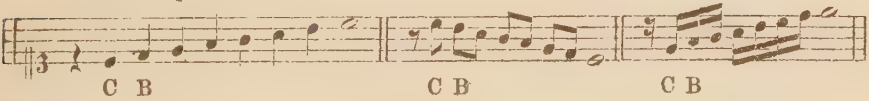
Erstes Beispiel mit guten Noten.



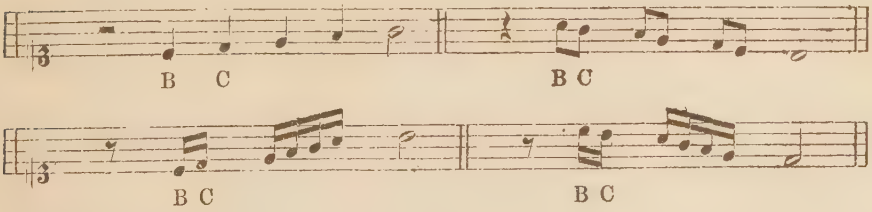
Zweites Beispiel mit punktirten Noten.



Drittes Beispiel mit Pausen von dem Werthe der Note.

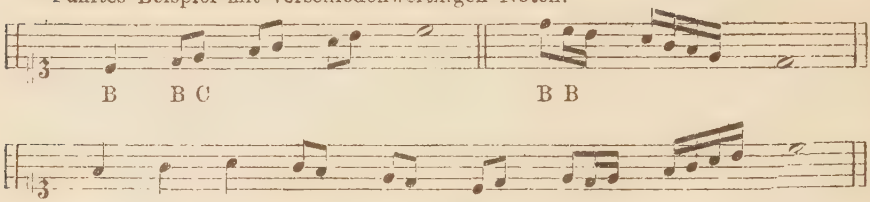


Viertes Beispiel mit Pausen.



* Das letzte Achtel fehlt bei Diruta.

Fünftes Beispiel mit verschiedenwerthigen Noten.



Tr. »Das war Alles ganz vortrefflich, und jetzt würde ich Euch um die Freundlichkeit bitten, mir die Orgelpartitur *(l'Intavolatura)* zu erklären.«

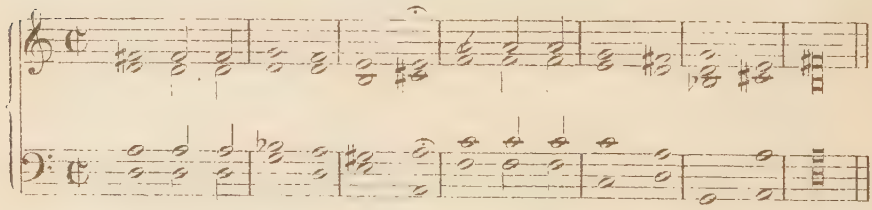
Über die Kenntniß der Orgelpartitur.

D. »Diesem gerechten Wunsch muß ich schon nachkommen. Um die Partitur zu verstehen, muß man wissen, daß mit der linken Hand die Baß- und Tenorpartie gespielt wird; diese stehen auf dem Achtliniensystem.[1] Contralto und Sopran, die auf dem Fünfliniensystem stehen, werden mit der rechten Hand gegriffen, doch fallen die Mittelstimmen nämlich Contralto und Tenor bald der rechten bald der linken Hand zu.«

Tr. »Ich verstehe vollkommen.«

D. »Zum besseren Verständniß sehet folgende Beispiele eines Satzes von Note gegen Note über einem *falso bordone* im ersten Kirchenton an, die so in Partitur gesetzt sind, daß auf jeden Takt zwei Semibreven kommen *(due battute per casa)*. Im ersten Takt findet Ihr, daß die linke Hand den Baß und Tenor, und die rechte den Sopran und Contralto ausführt.«

S 15.



Tr. »In diesem Beispiel steht die erste Baßnote drei Tasten unter dem F-Schlüssel und der Tenor eine Quinte über dem Baß.

[1] Die Notenbeispiele im Transilvano, auch die großen Toccaten, welche später folgen, sind so gedruckt, daß für die rechte Hand fünf Linien, für die linke acht Linien verwendet werden, wie das in Italien für Orgelpartituren damals üblich war.

Der Contralto steht eine Sekunde über c′, und der Sopran eine Terz über dem Alt. Mit welchen Fingern muß man die Quinte über der Baßnote, und die Terz im Sopran greifen?«

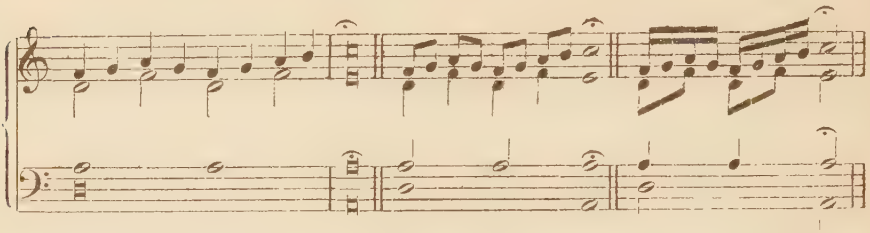
Mit welchen Fingern die Doppelgriffe *(consonanze)* auszuführen sind.

D. »Die Quinte wird mit dem vierten und ersten Finger gegriffen, nämlich die Baßnote mit dem vierten, und die Tenornote mit dem ersten Finger. Die Note des Contralto greift man mit dem zweiten und die des Soprans mit dem vierten Finger der rechten Hand. Der folgende Doppelgriff (im Baß nämlich) ist eine Terz, und die Note im Baß greift man mit dem vierten, die im Tenor mit dem zweiten Finger; den Contralto und Sopran aber mit dem zweiten und fünften Finger.«

»Man achte immer auf die Schlüsselvorzeichnung, um die Noten leichter zu finden, und man greife die Doppelgriffe mit folgenden Fingern: die Oktave mit dem fünften und ersten; die Quinte mit dem vierten und ersten, und auch mit dem fünften und zweiten; die Sexte, Quarte und Terz greift man, wie es gerade am bequemsten ist. Und was in Bezug auf die eine Hand gesagt ist, gilt auch von der anderen.«

Tr. »Ich verstehe sehr wohl, aber ich möchte auch noch wissen, in welcher Ordnung Noten verschiedener Gattung ausgeführt werden, die einander gegenüber stehen, z. B. wenn der Baß eine Brevis, der Tenor zwei Semibreven, der Contralto zwei Minimen und der Sopran vier Semiminimen auszuführen hat.«

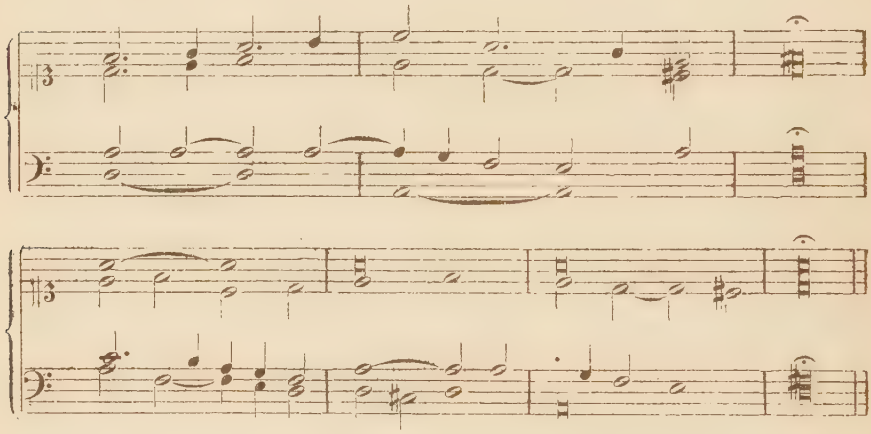
D. »Es würde mich zu weit führen, wenn ich von jeder Sache Beispiele beibringen wollte, aber an dem einen, welches ich hier gebe, könnt Ihr das Ganze begreifen. Wenn der Baß eine Brevis hat und der Tenor zwei Semibreven, in Terzen, Quinten oder Oktaven, so wird die erste Semibrevis zusammen mit der Brevis gespielt, und die zweite allein. Wenn der Contralto zwei Minimen hat, wird die erste mit dem Baß und Tenor zusammen angeschlagen, die zweite allein. Wenn der Sopran vier Semiminimen hat, wird die erste mit allen anderen zusammen gespielt, die zweite allein, die dritte mit der zweiten Minima zusammen, und so immer weiter. Dabei muß man sich nur merken, daß die Brevis zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minimen, die Minima zwei Semiminimen, die Semiminima zwei Cromen, die Croma zwei Semicromen, und die Semicroma zwei Biscromen hat, wie aus den untenstehenden Beispielen noch besser zu begreifen ist.«



Tr. »Ich möchte auch gerne wissen, wie Bindungen und punktirte Noten auszuführen sind.«

D. »Die Bindungen und die Punkte werden beim Singen nicht ausgesprochen, sondern man hält den Ton aus, solange sie gelten. Genau ebensolange muß man die Taste niederdrücken, wie folgendes Beispiel zeigt.«[1]

S. 16.



Nachwort zu diesen Anweisungen.

»Wir kommen jetzt zu den Diminutionen[2], und da will ich Euch noch einmal an die vorher gegebenen Regeln über die Handhaltung erinnern: daß nämlich die Hand gerade zum Arm stehen soll, ein

[1] *E così nè più nè meno si deve tener l'armonia nel tasto.*

[2] Ich behalte hier wie auch später die italienischen Ausdrücke für technische Spezialitäten bei. »*Diminutioni*« ist Sammelwort für alle musikalischen Verzierungen, Passagen, Triller etc., ähnlich wie bei Zacconi »*Gorgia*«. Vgl. Vierteljahrsschrift 1891, S. 341. Der Name erklärt sich leicht dadurch, daß bei der Kolorirung von Tonstücken die großen Notenwerthe in kleinere aufgelöst, »zerkleinert« wurden.

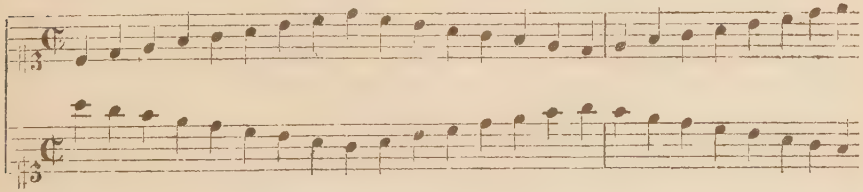
wenig gewölbt, die Finger gekrümmt und gleichmäßig, so daß einer nicht höher steht als der andere, daß sie nicht steif sind, sich nicht auflegen und nicht zurückziehen, daß sie die Tasten nicht schlagen, daß der Arm die Hand leitet, daß Hand und Arm immer gerade vor der Taste stehen, die angeschlagen wird, daß die Finger sich gut ablösen, das heißt, daß man keine Taste anschlägt ehe nicht der Finger die vorhergehende losgelassen hat, und daß Aufheben und Andrücken in demselben Moment erfolgt. Man gebe auch acht, daß man die Finger nicht zu hoch über die Tasten hebt, und vor allen Dingen, daß die Hand beweglich und locker spielt. Da wir nun jetzt von den Diminutionen sprechen müssen, so wollen wir mit dem *Grado* beginnen, und dann zu dem *Salto buono* und *Salto cattivo* übergehen.«

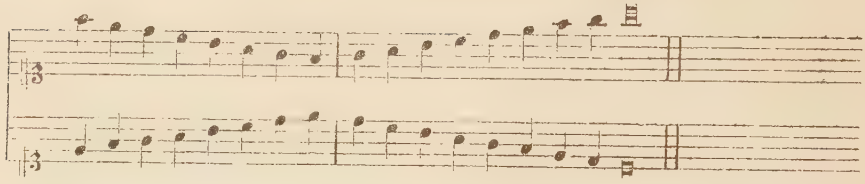
Tr. »An alles dies erinnere ich mich vollkommen. Aber sagt mir, bitte, was die Worte *Grado*, *Salto buono* und *Salto cattivo* bedeuten.«

Was *grado*, *salto buono* und *salto cattivo* ist.

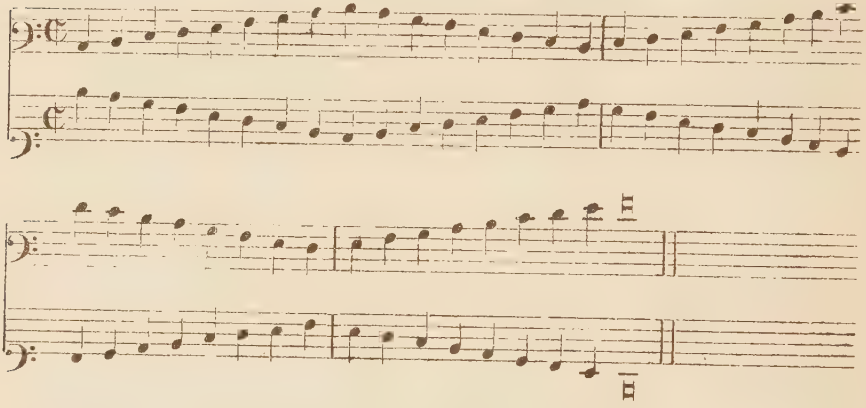
D. »*Grado* ist, wenn die Noten ununterbrochen stufenweise aufeinander folgen. *Salto buono* ist, wenn die Noten sprungweise fortschreiten, durch Oktaven, Sexten, oder andere konsonirende und dissonirende Intervalle; aber es muß die gute Note sein, die springt. *Salto cattivo* nennt man es, wenn die schlechte Note eins von den genannten Intervallen sprungweise ausführt, wie Ihr an den Beispielen über ut, re, mi, fa, sol, la, sehen könnt. Aber Ihr müßt die Übungen erst mit der rechten und dann mit der linken Hand allein ausführen, damit Ihr besser achtgeben könnt, ob jede Hand die gegebenen Regeln beobachtet. Wenn sie nun beide einzeln gut eingeübt sind, werden sie mit Leichtigkeit die *Toccata di grado*, *di salto buono* und *cattivo* ausführen, die ich Euch nebst vielen anderen Toccaten verschiedener Meister geben werde, damit Ihr selbst erprobt, daß alles, was ich Euch gesagt habe, richtig ist, und daß Die einen gewaltigen Irrthum begehen, die es anders machen.«

Beispiel und Übung im »*Grado*« mit der rechten Hand.

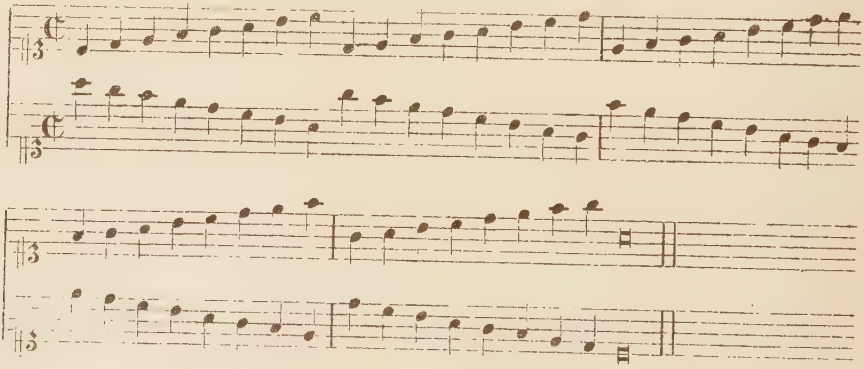




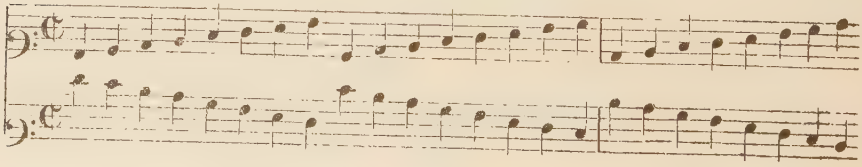
Beispiel und Übung im »*Grado*« mit der linken Hand.

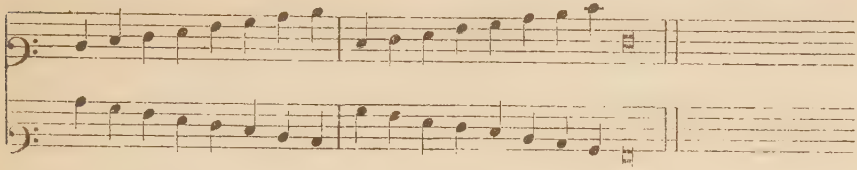


Beispiel und Übung im »*Salto buono*« mit der rechten Hand.

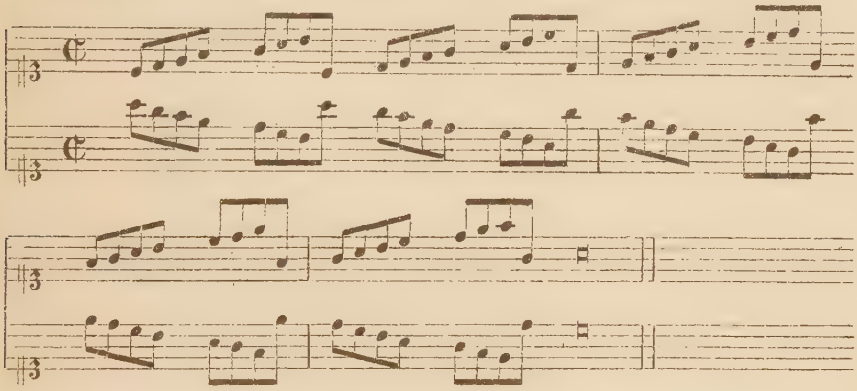


Beispiel und Übung im »*Salto buono*« mit der linken Hand.

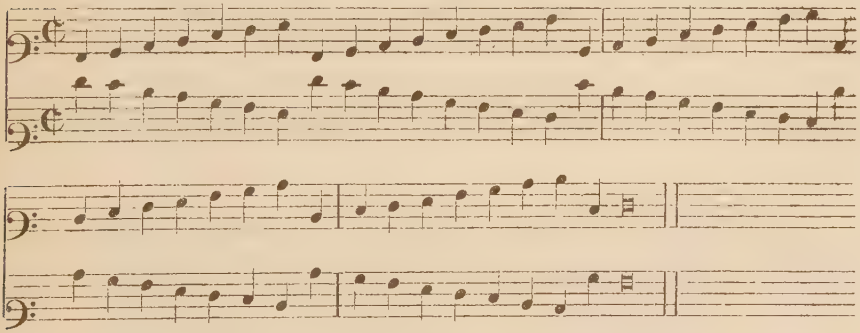




Beispiel und Übung im »*Salto cattivo*« für die rechte Hand.



Beispiel und Übung im »*Salto cattivo*« für die linke Hand.



S. 18. Tr. »Das habe ich alles sehr gut verstanden, nur beim *Salto cattivo* weiß ich nicht recht, ob die linke Hand die siebente Note mit dem vierten oder mit dem zweiten Finger greifen soll.«

D. »Darauf antworte ich Euch, daß bei allen absteigenden Noten die letzte mit dem vierten Finger gespielt wird, aber nur, wenn es eine gute Note ist. Es bleibt nur noch zu sagen, daß man die Beispiele des *Grado*, *Salto buono* und *cattivo* gut üben muß, um die Hand daran zu gewöhnen, denn der ganze Takt hängt davon ab.

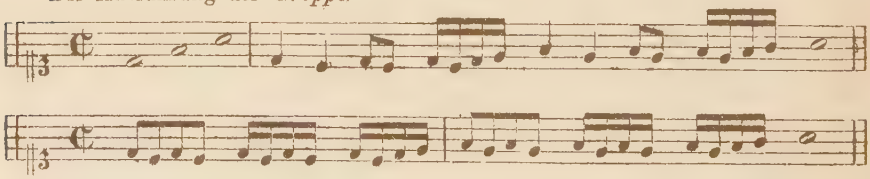
Und wenn man sie mit Sicherheit, im richtigen Takt und mit Beobachtung aller für die Hand gegebenen Vorschriften ausführt, so ist es klar, daß Alles gut und leicht von statten gehen wird. Durch lange Erfahrung habe ich besonders eine Schwierigkeit beobachtet, und die betrifft die Fingerhaltung der rechten Hand. Einige halten nämlich beim Aufwärtsspielen den zweiten Finger gestreckt und gezwungen, auch den Daumen unter die Hand gezwängt, und den fünften Finger zu sehr eingezogen. Dadurch daß diese Finger in beiden Händen solche Stellung einnehmen, verhärten und spannen sich die Sehnen an, so daß die anderen Finger sich nicht mit Schnelligkeit bewegen können. Daher kommt es, daß das Spiel vieler Organisten, welche die Hand von Anfang an an diese Fehler gewöhnt haben, selten so angenehm klingt, wie es sollte; wenn sie hingegen die Hand locker und weich hielten, würde ihnen alles gut gelingen, so schwer es auch wäre.«

Tr. »Ganz richtig, und ich glaube, daß diese Fehler der schönen Ausführung der Melodie schaden und die technischen Schwierigkeiten vermehren. Jetzt bitte sagt mir etwas über die *Groppi* und *Tremoli*.«[1]

Die Ausführung der *Groppi*.

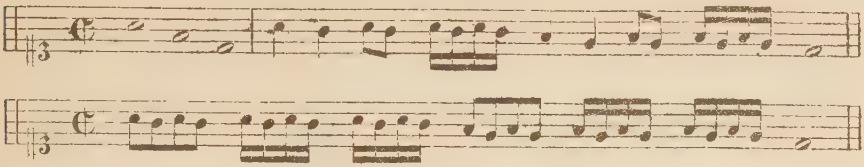
D. »Über die Ausführung der *Groppi* und *Tremoli* werde ich verschiedene Beispiele geben. Was zuerst die *Groppi* anbetrifft, so werden sie gemischt[2] gespielt, in Semiminimen, Cromen und Semicromen, wie auch in Semicromen und Biscromen. Und man macht sie in verschiedener Art, aufsteigend, absteigend und bei Kadenzen *(ascendendo, discendendo & in accadentia)*, wie man in folgenden Beispielen klar sieht.«

Die Ausführung der *Groppi*.

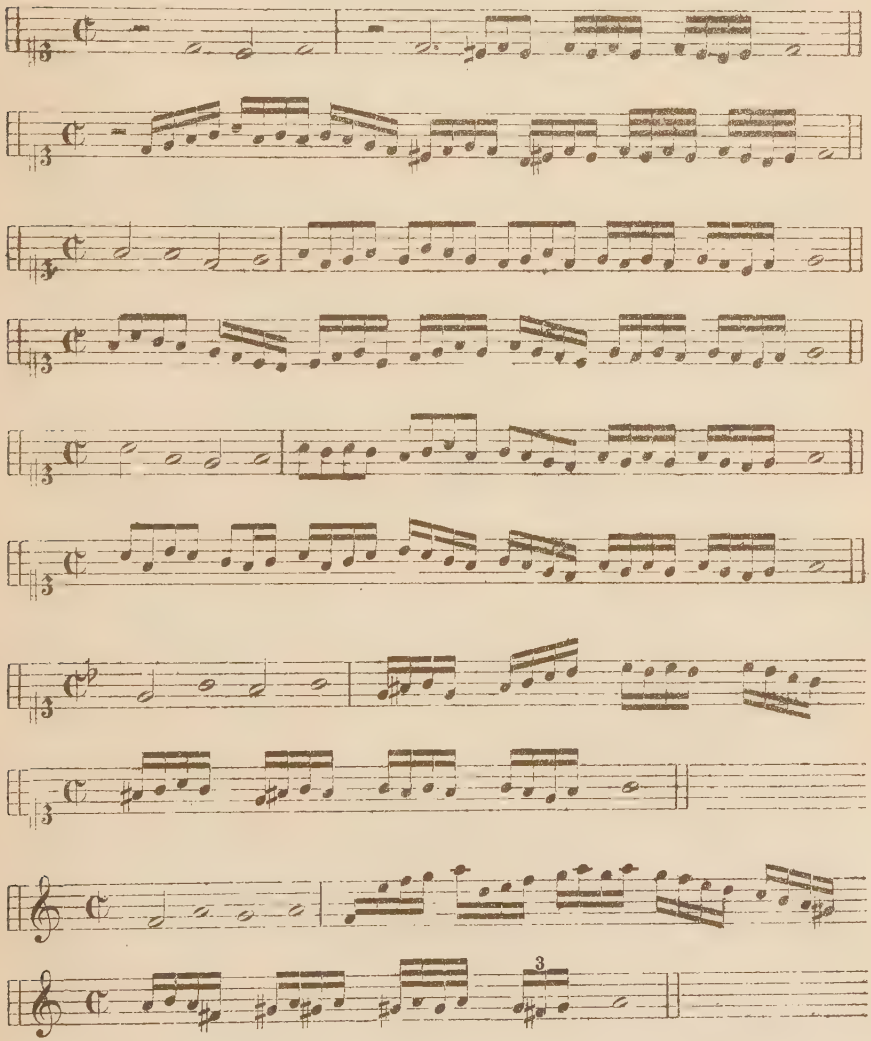


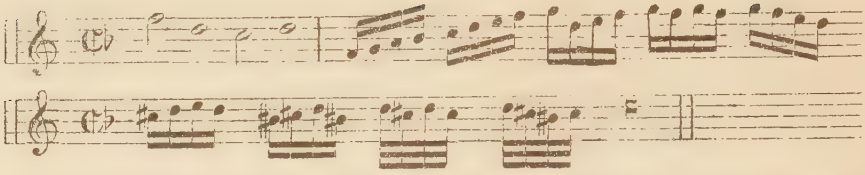
[1] Für »*Groppo*« und »*Tremolo*« sind im modernen Italienisch die Ausdrücke »*Gruppetto*« und »*Trillo*« gebräuchlich. (Vgl. *Gaspari-Parisini, Catalogo del Liceo musicale di Bologna*, S. 208). *Groppo* ist der Triller mit Hülfsnote von unten, *Tremolo* der Triller mit Hülfsnote von oben; beide beginnen mit der Hauptnote. Das später vorkommende *Tremoletto* bezeichnet den Pralltriller.

[2] d. h. in gemischten Notenwerthen.



Groppi di Accadentia.





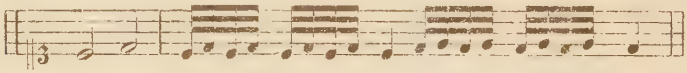
Tr. »Mit welchen Fingern werden die *Groppi in accadentia* gespielt?«

D. »In der rechten Hand mit dem vierten und dritten Finger, in der linken mit dem zweiten und dritten oder auch mit dem ersten und zweiten, wie es beliebt und bequem ist.«

S. 19. Die Ausführung der *Tremoli*.

»Bei den *Tremoli* muß man darauf achten, daß die Noten zierlich und schnell gespielt werden, und nicht das Gegentheil davon, wie Viele thun, die auch die untere Hülfsnote dazu nehmen, während es doch die obere sein muss. Wer jemals Spieler von Violen, Violinen, Lauten und anderen Saiten- wie Blasinstrumenten beobachtet hat, der muß gesehen haben, daß sie die Tremolonote immer mit dem oberen Hülfston begleiten, und nicht mit dem unteren, wie folgendes Beispiel über der Minima zeigt.«

Tremolo mit der rechten Hand.



Tr. »Mit welchen Fingern muß man die obenstehenden *Tremoli* ausführen?«

D. »Den ersten mit dem zweiten und dritten, und den folgenden mit dem dritten und vierten Finger. Diese Finger haben überhaupt immer die *Tremoli* der rechten Hand zu spielen.[1] Dabei ist zu bemerken, daß in diesem Fall der schlechte Finger die erste gute Tremolonote ausführen kann.«

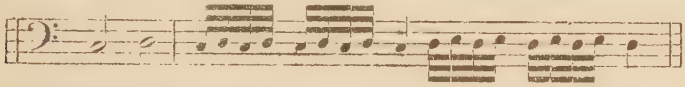
Tr. »Das Beispiel hier hat acht Biscromen: wie ist nun dieser *Tremolo* zu verstehen, und wie zu spielen?«

D. »Wenn man einen *Tremolo* über einer Minima zu spielen hat, so muß er eine Semiminima dauern, wie obiges Beispiel zeigt. Und das ist bei allen Noten zu beobachten, daß nämlich der *Tremolo* immer die Hälfte ihres Werthes dauert, wie man es bei den verschiedenen Beispielen sehen kann. Damit der *Tremolo* gut gelingt,

[1] Cabezon schreibt für die Ausführung der Triller *(quiebros)* rechts und links dieselben Finger vor, wie Diruta.

muß man auf zwei Dinge achten. Erstens auf die Schnelligkeit der Noten, mit denen man ihn spielt, entsprechend seinem Namen *Tremolo*. Und wenn die Finger leicht und locker gehalten werden, dann wird man ihn gut und schnell spielen.«

Tremolo mit der linken Hand.



Tr. »Mit welchen Finger muß ich den ersten *Tremolo* ausführen?«

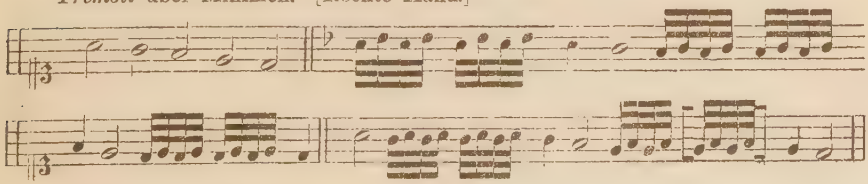
D. »Mit dem dritten und zweiten, und den folgenden mit dem zweiten und ersten.«

Tr. »Um das Maß Eurer Güte voll zu machen sagt mir nun, bei welcher Gelegenheit die *Tremoli* zu machen sind.«

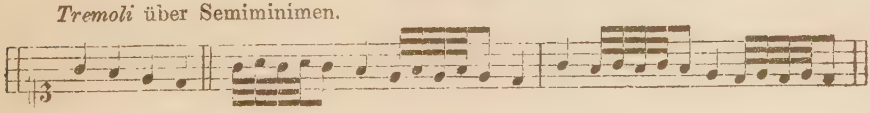
Wann die *Tremoli* anzubringen sind.

D. »Man muß sie spielen am Anfang eines Ricercare oder einer Canzone oder irgend eines anderen Stückes. Wenn eine Hand mehrere Stimmen auszuführen hat, und die andere nur eine, so müssen in dieser einen Stimme *Tremoli* angebracht werden und auch sonst, wo es dem Organisten bequem und passend scheint, denn der mit Grazie und am rechten Ort gespielte *Tremolo* verschönt das ganze Spiel und macht die Melodie lebendig und reizvoll. Aber da ich versprochen habe, hierfür einige Beispiele zu geben, so will ich nun einmal abwarten, was Ihr dazu sagen werdet. Das erste wird die Ausführung der *Tremoli* bei Minimen zeigen, das zweite bei Semiminimen, das dritte bei Cromen. Bei Semicromen kann man wegen ihrer großen Schnelligkeit keine anbringen. Zuerst gebe ich das aus Minimen bestehende Motiv, und dann dasselbe mit *Tremoli* verziert in zwei Arten, ebenso nachher Semiminimen und Cromen für beide Hände.

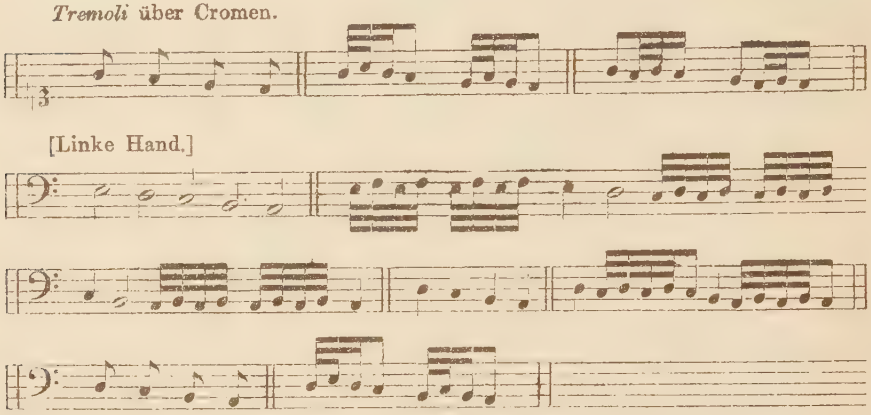
Tremoli über Minimen. [Rechte Hand.]



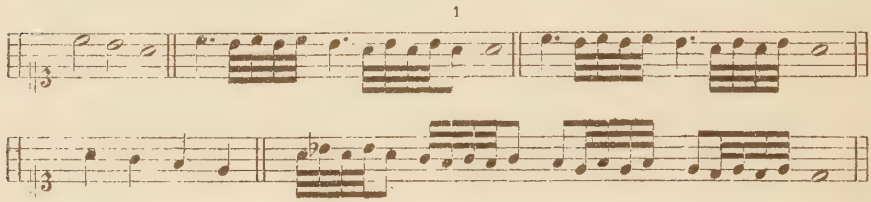
Tremoli über Semiminimen.



Tremoli über Cromen.



»Einzelne Organisten (besonders Claudio Merulo) pflegen gewisse *Tremoletti* anzuwenden, wenn die Noten schrittweise abwärts steigen, und greifen dann die folgende Note an, wie man im nächsten Beispiel sieht.«



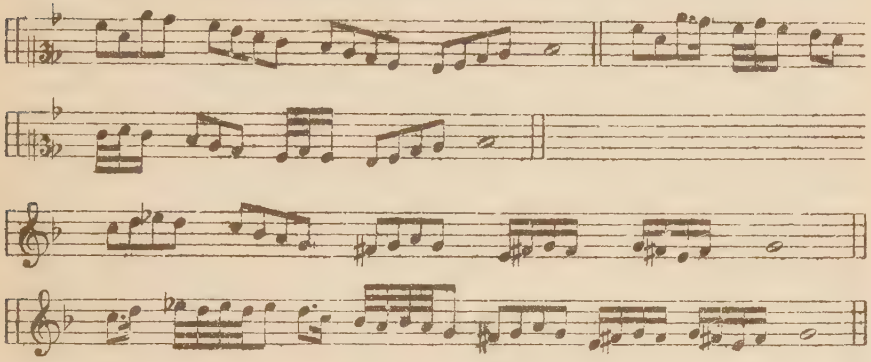
Tr. »Diese letzten Triller scheinen schwerer zu sein, als die andern.«

D. »Sie sind allerdings nicht für Anfänger. Da wir gerade von *Tremoletti* sprechen, und speziell von denen, die Signor Claudio in seinen *Canzoni alla francese* bei Passagen *(tirate)* anwendet, so ist zu bemerken, daß Ihr sie anfangs sehr schwer finden werdet, bei Beobachtung der Regel über die *Tremoli* werden sie Euch ganz leicht vorkommen. Wenn Ihr auf irgend einer Note einen *Tremolo* findet, müßt Ihr ihn mit dem Finger ausführen, der gerade an der Reihe ist, er sei gut oder schlecht, denn bei den *Tremoli* ist es nicht nöthig, die Regel über die guten und schlechten Finger zu beobachten, weil sie schon in dem Motiv selbst innegehalten wird, wie Ihr an verschiedenen Beispielen sehen könnt.«

[1] Dies Achtel ist überzählig; es muß aber wohl so gemeint sein, denn der folgende Takt bringt die normale Ausführung.

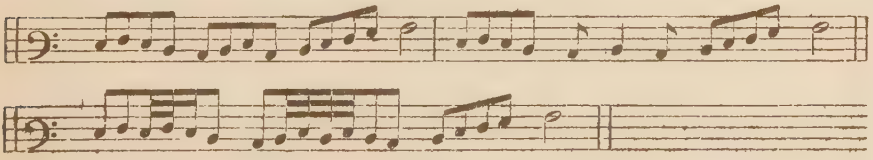
S. 21.

Beispiel von *Tremoletti* über *Cromen.*



Tr. »Beim ersten Beispiel finde ich, daß der erste *Tremoletto* auf die gute Note fällt und mit dem zweiten und dritten Finger der rechten Hand ausgeführt wird. Der zweite *Tremoletto* fällt auf die schlechte Note und wird mit dem dritten und vierten Finger gespielt. Bei dem zweiten Beispiel finde ich dasselbe, nämlich daß der *Tremoletto* von vier Biscromen auf die schlechte, und der nächste auf die gute Note fällt.«

D. »Das habt Ihr vortrefflich verstanden. Aber hierüber will ich Euch noch eine andere Regel geben. Wenn nämlich gewisse *Tremoletti* auf synkopirten Noten vorkommen, oder bei Noten auf gleicher Tonstufe und von gleichem Werth, dann darf man sie nicht mit dem Finger spielen, der folgt, denn man kann sonst den Lauf nicht mit der gewöhnlichen Fingerordnung zu Ende spielen. Man muß vielmehr die Finger nehmen, welche am bequemsten liegen, um den Lauf zu Ende führen zu können.«



Tr. »Der erste *Tremoletto* fällt auf die gute Note und wird mit dem zweiten und ersten Finger der linken Hand gemacht. Der zweite *Tremolo* von vier Biscromen fällt auf die schlechte Note; wenn man ihn mit dem dritten und zweiten Finger ausführt, kann man den Lauf nicht mit der rechten Fingerordnung zu Ende spielen. Deßhalb muß man wegen der Synkope, welche die schlechte mit der

guten Note vereinigt, den *Tremolo* mit dem guten Finger beginnen, und ihn also mit dem zweiten und ersten Finger ausführen.« [1]

D. »Gewiß, so ist es, und dieselbe Regel müßt Ihr in der rechten Hand befolgen, wenn etwas Ähnliches vorkommt.«

Der Transilvano spricht nun dem Diruta, welcher den Dialog schließen will, weil es allmählig spät geworden, seine höchste Befriedigung über diese Unterweisung aus. Diruta giebt ihm zuletzt noch den guten Rath: »Ihr müßt die Tonleiterübungen zuerst in Cromen machen; wenn sie gut und im richtigen Zeitmaß gehen, verdoppelt Ihr die Schnelligkeit und spielt sie in Semicromen. Dasselbe gilt vom *Salto buono* und *cattivo*, und beim Verfolgen dieses Weges werdet Ihr schließlich die schwierigsten Dinge ausführen.« Der Transilvano erbittet sich noch die versprochenen *Toccaten*, und nach gegenseitigen Höflichkeitsphrasen trennen sich die beiden Interlocutoren.

Es folgen jetzt 17 längere Übungsstücke von Girolamo Diruta selbst und von den bedeutendsten damaligen Komponisten.

1. *Toccata di Grado del primo Tuono di Girolamo Diruta.*
2. „ *di Salto buono del secondo Tuono di Girol. Diruta.* [2]
3. „ *di Salto cattivo del sesto Tuono di Girol. Diruta.*
4. „ *del terzo Tuono di Claudio Merulo.*
5. „ *del terzo Tuono di Andrea Gabrieli.*
6. „ *del terzo Tuono di Claudio Merulo.*
7. „ *del sesto Tuono di Andrea Gabrieli.*
8. „ *del terzo Tuono* „ „ „
9. „ *del sesto Tuono* „ „ „
10. „ *del secondo Tuono di Giovanni Gabrieli.*
11. „ *del quarto Tuono di Luzzasco Luzzaschi.* [3]

---

[1] Diruta's Absicht ist klar. Wenn man mit dem zweiten Finger beginnt und in natürlicher Folge weiter spielt, so kommt der bei I. notirte Fingersatz heraus.

I. 2 1 2 1 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3
II. 2 1 2 1 2 3 4 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2

Das wäre nach dem vorher ausgesprochenen Prinzip ein Fehler; denn das d des fünften Viertels ist eine gute Note, muß also auch mit dem guten Finger gegriffen werden. Aber der dritte ist ein schlechter; benutzt man ihn, so wird die ganze Fingerordnung verkehrt, und statt des zweiten fällt der dritte auf die letzte Note. Folglich muß man den unter II. angegebenen Fingersatz gebrauchen, welcher eine im Sinn Diruta's korrekte Ausführung gestattet.

[2] Schmid der Jüngere hat in seinem Tabulaturbuch die beiden Toccaten *del salto buono* und *cattivo* von Diruta abgedruckt, ebenso die *Toccata del secondo Tuono* von G. Gabrieli und *del terzo Tuono* von Cl. Merulo.

[3] Abgedruckt bei Ritter, a. a. O. II, S. 14.

12. Di Antonio Romanini del ottavo Tuono.
13. Toccata di Paulo Quagliati del ottavo Tuono.
14. Di Vincenzo Bellhaver. [Primo Tuono].
15. Toccata del secondo Tuono di Gioseffo Guami.
16. Toccata del decimo Tuono di Andrea Gabrieli.
17. Toccata del XI. e XII. Tuono di Girolamo Diruta.

S. 62. Diruta und der Transilvano treffen sich nochmals. Letzterer sagt dem Pater, er wäre mit Hülfe der Anweisung sehr gut mit den Toccaten fertig geworden, nur die letzte im elften und zwölften Kirchenton hätte ihm einige Schwierigkeit bereitet. Diruta freut sich, daß es nur diese eine Toccate war, denn sie sei schwerer als die übrigen.

Tr. »Nun möchte ich noch gern wissen, warum man die Regel über die guten und schlechten Noten beim Diminuiren nicht beobachtet, wie man es beim Kontrapunkt und beim Komponiren thut, denn ich habe öfter die schlechten Noten zu Anfang und auch in der Mitte des Halbtakts (*battuta*) spielen müssen, und öfter sprangen auch schlechte Noten.«

D. »Darauf antworte ich Euch, daß beim Diminuiren diese Regel allerdings nicht beobachtet wird; aber wenn man es doch thun kann, ist es besser. Die Toccaten sind sämmtlich Diminutionen, und es kommen auch mehr schlechte als gute Noten darin vor, aber bei der Schnelligkeit hört es sich nicht schlecht an, vielmehr verleihen die schlechten den guten oft Reiz: denn beim Diminuiren richtet man seine Aufmerksamkeit mehr darauf, hübsche und reizvolle Passagen zu machen, als auf die Dinge, welche Ihr erwähnt.«

Tr. »Sehr schön; aber damit ich die guten Eigenschaften Eurer Methode bis auf den Grund kennen lerne, sagt mir doch, ob Jemand, der seine Hand schlecht gewöhnt hat, sie nach diesen Vorschriften richtig umbilden kann.«

D. »Ganz sicher, das kann ich aus eigenster Erfahrung bezeugen. Denn ich hatte schlechten Anfangsunterricht genossen, und die fehlerhaften Angewohnheiten waren durch lange Übung so eingewurzelt, daß die Leute, welche mich beim Spielen sahen und hörten, anstatt Vergnügen dabei zu empfinden, oft lachen mußten. Als ich aber den Irrthum erkannt hatte, in dem ich befangen war, faßte ich den Entschluß, mich von ihm frei zu machen. Ich besuchte verschiedene Orte und kam schließlich hierher nach Venedig, wo ich in der Markuskirche einen Wettstreit der beiden Orgeln hörte. So kunstvoll und anmuthig antworteten sie einander, daß ich ganz außer mir gerieth, und voll Verlangen, die beiden Meister kennen zu

lernen, mich an die Thür stellte. Dort sah ich Claudio Merulo und Andrea Gabrieli erscheinen, beide Organisten an San Marco. Zu ihnen begab ich mich nun und folgte ihrer Lehre, ganz besonders Claudio Merulo's, und seinem Wissen und meinem Fleiß gelang es denn auch, mich von den schlechten Angewohnheiten zu befreien und mich an das Richtige zu gewöhnen.

S. 63. Und das ist der Hauptgrund, welcher mich veranlaßt hat, diese mühevolle Arbeit auszuführen, daß ein tüchtiger Musiker, der gute musikalische Ideen hat, sie aber wegen der Verbildung seiner Hand nicht zum Ausdruck zu bringen vermag, nach dieser Methode leicht die Hand verbessern könne. So wird er seiner Ideen nicht verlustig gehen, was nur zu häufig der Fall ist bei Leuten, die ihre Hand schlecht gewöhnt haben und keine Passage, keinen *Groppo* oder *Tremolo* gut ausführen können, und daher das, was in ihrer Phantasie lebt, durch die Hand nicht auszudrücken vermögen. Diese gleichen, wie ich schon in der Vorrede gesagt habe, einem wohlgebauten Mann, der wegen eines Zungenfehlers seine Gedanken nicht aussprechen kann. Die Zunge der Orgel sind nun, wie Ihr wißt, die Tasten, und wenn diese nicht gut regiert werden, so ist das ein großer Fehler. Ein Anfänger, der eingeübte Stücke fehlerhaft spielt, muß, wenn er sein Spiel verbessern will, alles, was er gelernt hat, vergessen, und nach meiner Methode ganz von vorn anfangen. Ebenso wird Jemand, der noch gar nichts kann, durch die Beobachtung meiner Vorschriften in kürzester Zeit vollkommen gut spielen.«

Zu den sich Unterhaltenden tritt jetzt der Cavaliere Melchior Michele, und sagt, als der Transilvano den Diruta bittet, sein Werk herauszugeben, er möchte es dann dem Fürsten von Transilvanien widmen, der Protektor aller Virtuosen und besonders der Orgelspieler sei. Diruta sagt zu und verspricht auch, einen zweiten Theil folgen zu lassen. Nach abermaligem Austausch von Höflichkeiten trennen sich alle drei.

II.

Der Titel des zweiten Theils lautet:

Seconda parte del Transilvano. Dialogo diviso in quatro libri del R. P. Girolamo Diruta Perugino Minore Conventuale di S. Francesco, Organista del Duomo d'Agobbio. Nel quale si contiene il vero Modo & la vera Regola d'intavolare ciascun canto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminutione: & nel fin dell' ultimo libro v'è la Regola, la qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar presto à cantare. Opera nuovamente dall' istesso composta, utilissima, & necessaria

a' Professori d'Organi. Con Privilegio. (Druckerzeichen). *In Venetia appresso Giacomo Vincenti. MDCIX.*

Auf dem zweiten Blatt befindet sich die Dedikation »*All' Illustrissima Signora la Signora Duchessa Leonora Ursina Sforza*« datirt aus »*Gubbio il di 25. Marzo 1610.*«[1] Die Paginirung beginnt auf S. 1 des dritten Blatts mit 2, und umfaßt 21 Seiten für das I. Buch. Das II. hat 36, das III. 12 und das IV. 25 paginirte Seiten und 2 Seiten Index ohne Ziffern. Die letzte Seite ist leer.[2]

Der vom ersten Theil her bekannte Transilvano ist auf dem Wege nach der »*Libraria della Pigna*«, um zu fragen, ob der zweite Theil, den Diruta herauszugeben versprochen, schon erschienen sei. Wieder trifft er »zufällig« den Verfasser, der ihm sagt: nein, er wäre noch nicht zur Herausgabe des Werks gekommen, weil er längere Zeit krank war. Aber er läßt dem Wißbegierigen mündlich alle gewünschte Belehrung zu Theil werden.

Zuerst spricht er über die Art, einen beliebigen Gesang aus den Stimmen in die Orgelpartitur zu übertragen. Man theilt erst jede einzelne Stimme durch Striche in Takte von je zwei Semibreven *(battute)*; dann nimmt man liniirtes Papier, welches oben fünf, unten acht Linien im System hat, und überträgt zuerst den Sopran auf das Fünfliniensystem, und dann den Baß auf das achtlinige. Dabei achte man darauf, daß die Hälse der Noten *(le gambe delle Notte)* des Soprans nach oben, der des Basses nach unten gestrichen sind. Danach werden die Mittelstimmen eingesetzt, der Tenor auf das Achtliniensystem über den Baß, einzelne Noten, die eine Oktave über den Baß hinausgehen, nach oben auf die fünf Linien, und so fort. Im allgemeinen werden die Mittelstimmen, Tenor und Alt, nach Belieben auf das Acht- oder Fünfliniensystem vertheilt, wie es am bequemsten für die Ausführung der Diminutionen ist.

Nun folgen zwei-, drei- und vierstimmige Beispiele: zuerst die Stimmen auf zwei, drei oder vier Systemen übereinander, und darunter die Übertragung in die Orgeltabulatur. Diese selbstverständlichen Sachen hier wiederzugeben, ist unnöthig.

Nach einigen Bemerkungen allgemeiner Natur geht Diruta zur

---

[1] Abgedruckt bei Gaspari-Parisini, *Catalogo etc.* S. 208.

[2] Bei der Inhaltsangabe dieses zweiten Theils kann ich mich wesentlich kürzer fassen, wie beim ersten, weil hier Vieles durchaus nicht von anderen Lehrbüchern jener Zeit abweicht. Nur was mir besonders wichtig schien, namentlich alles, was sich auf Klavier- und Orgelspiel bezieht, ist vollständig mitgetheilt. Der zweite Theil ist viel weniger selten, als der erste, mehrere deutsche Bibliotheken, u. a. auch die Berliner, besitzen Exemplare davon.

Anweisung über, ein in die Orgelpartitur übertragenes Stück mit Diminutionen zu verzieren *(d'intavolare diminuito)*.

S. 10. D. »Das Diminuiren ist eine Kunst, die viel Einsicht erfordert *(una arte giudiciosissima)*, denn man muß dazu erstens ein guter Sänger und zweitens ein guter Kontrapunktiker sein.«

Tr. »Wenn Ihr mir die Sache so schwierig ausmalt, benehmt Ihr mir alle Lust dazu.«

D. »Für Euern hellen Verstand ist Alles leicht. Erinnert Ihr Euch nicht, wie wir im ersten Theil schwierige und dunkle Dinge abgehandelt haben, und wie sie Euch durch einfache Beispiele ganz klar und leicht wurden? Das Diminuiren der Partitur wird Euch noch leichter werden, wenn Ihr die Beispiele, die ich Euch geben will, und die Orgelstücke verschiedener tüchtiger Komponisten prüft, insbesondere die Claudio Merulo's, der mehr als jeder Andere sich um die schöne Kunst, Orgelstücke zu diminuiren, verdient gemacht hat, wie man an mehreren seiner Druckwerke, Messen, Ricercari, Canzoni alla Francese und Toccaten sehen kann. Außerdem werde ich Euch noch eine andere Vorschrift geben, um ein kurzes Motiv mit Diminutionen in die Partitur zu übertragen[1] und diese Regel ist so leicht, daß sie Euch antreiben wird, dies schöne und ehrenvolle Unternehmen weiter fortzusetzen.«

Tr. »Da mir Eure Liebenswürdigkeit wieder Muth einflößt, und da ich schon früher erfahren habe, daß Ihr schwierige Sachen leicht zu machen versteht, so will ich auch hierbei Eure Lehre nach allen Kräften ausnutzen.«

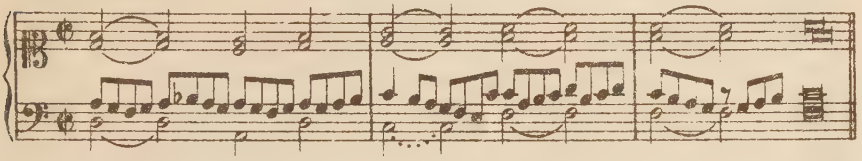
D. »Ihr müßt zuerst wissen, daß die Diminutionen in den Stimmen anzubringen sind, die nicht fugiren. Wenn man aber doch eine Fuge diminuiren will, so muß man darauf achten, daß alle Stimmen, die an der Fuge betheiligt sind, in gleicher Weise diminuirt werden, sei es in Semiminimen, Cromen, Semicromen oder Biscromen. Wir gebrauchen fünf Arten von Diminutionen. Die erste nennen wir *Minuta*[1], die zweite *Groppi*, die dritte *Tremoli*, die vierte *Accenti*, die fünfte *Clamationi*. Von jeder dieser Diminutionen will ich Euch im Folgenden verschiedene Beispiele geben, und sodann werde ich Euch alle Stimmen eines vierstimmigen Gesanges von wenigen Noten diminuiren, damit Ihr Alles in Kürze und mit Leichtigkeit begreifen könnt.«

---

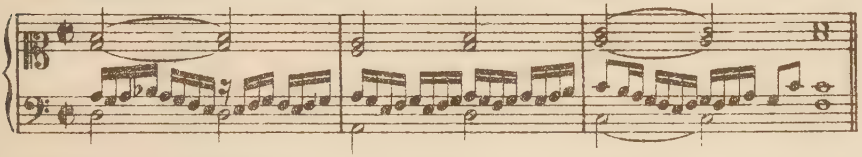
[1] *Oltra di questo vi darò un' altra Regola d'intavolare diminuito sopra alcune lettere.* »*Alcune lettere*« kann der Sachlage nach nur »einige wenige Noten« bedeuten, so daß man den Satz wohl in der Weise übertragen darf, wie ich es oben gethan habe.

[1] Die *Minuta* besteht darin, daß die ganze Melodie in Passagen aufgelöst wird, während die übrigen Diminutionen nur zur gelegentlichen Ausschmückung dienen.

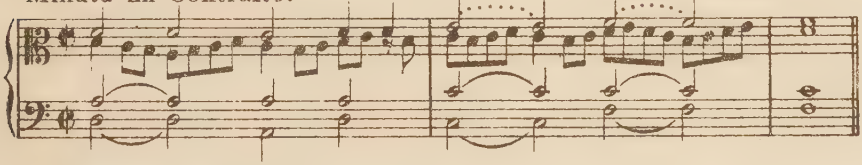
Minuta im Tenor.



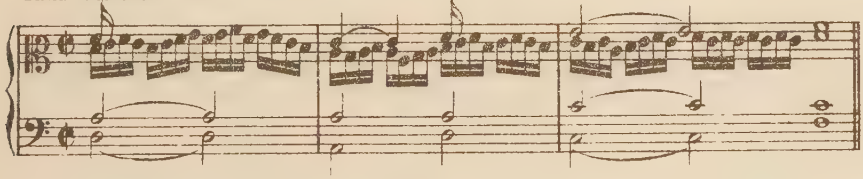
Auf andere Art.



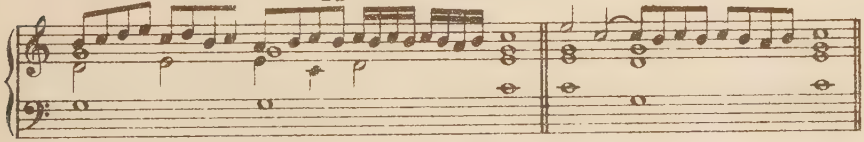
Minuta im Contralto.



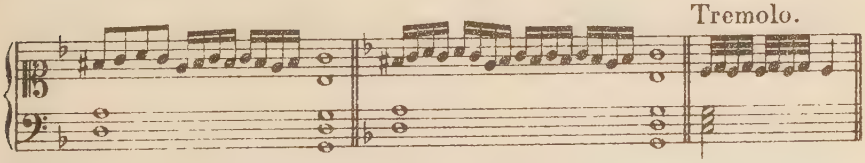
Auf andere Art.



Verschiedene Arten Groppi bei Kadenzen.

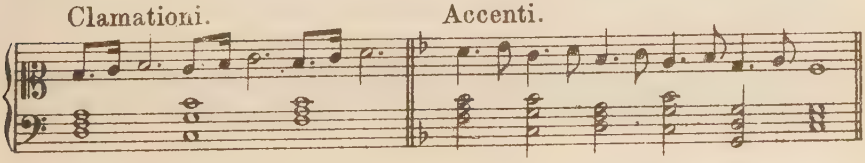


Tremolo.

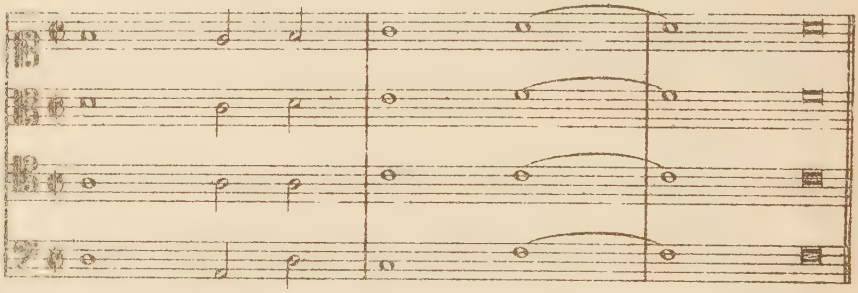


Clamationi.

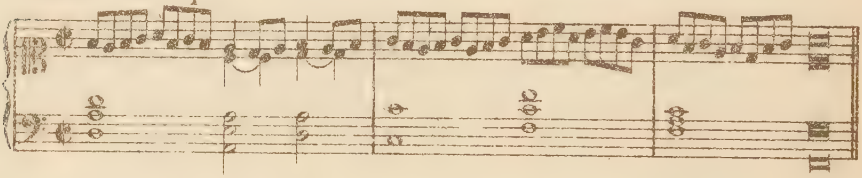
Accenti.



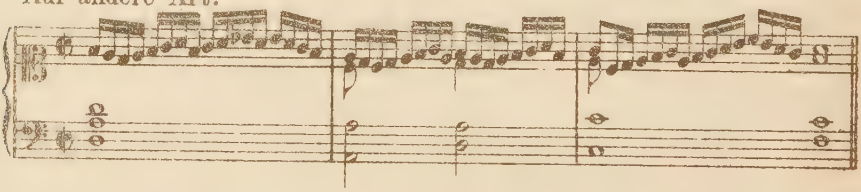
Thema.



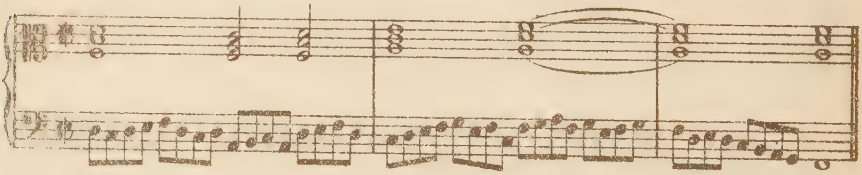
Minuta im Sopran.



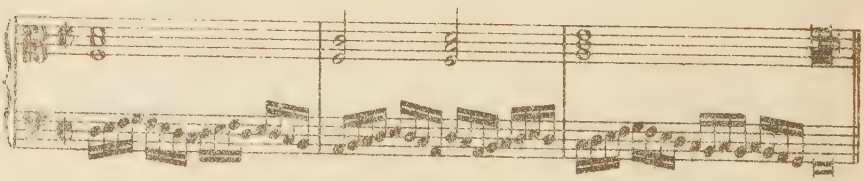
Auf andere Art.



Minuta im Bass.



Auf andere Art.



S. 14. Tr. »Das Inpartitursetzen mit Diminutionen ist doch viel schwerer, als ich dachte. Nun bitte erklärt mir die Diminutionen im Sopran, und in den anderen Stimmen, die in einander übergehen, und wobei der Gesang seine Melodie zum Theil oder ganz einbüßt.«

D. »Ihr müßt Euch nicht gleich zu Anfang verwirren lassen, sondern mit Geduld das zu begreifen suchen, was ich Euch sage, und die Beispiele gut ansehen. Die *Minuta* kann in allen Stimmen angebracht werden. Dabei ist zu beobachten, daß man die Anfänge der Zusammenklänge so stark wie möglich anschlägt, um alle Stimmen hören zu lassen; im übrigen kann man von Diminutionen einfügen, welche man mag. Das einsichtsvolle Diminuiren besteht, wie Ihr gesehen habt, darin, daß die erste und letzte Note der *Minuta* über die diminuirte Note hinaus geht, und daß die *Minuta* zu der folgenden Note hinläuft und sie entweder stufen- oder sprungweise erreicht. Sobald es stufenweise geschieht, kann die letzte Note der *Minuta* auch eine Oktave höher oder tiefer endigen, nur muß sie die folgende Note erreichen. Wenn diese Regel beobachtet wird, so schadet es nicht, daß einmal Oktaven- oder Quintenparallelen vorkommen, und weder die Komposition noch die Melodie wird zerstört werden. Bei einzelnen in Partitur gesetzten Cantilenen habe ich [im Gegensatz hierzu] sehen und hören können, wie sie durch das Übermaß der Diminutionen ihre Melodie und ihre Anmuth einbüßten.«

Tr. »Könnte man nicht Diminutionen anbringen, ohne die Komposition und ihre besondere Melodie zu zerstören?«

D. »Gewiß; wenn Ihr die Diminutionen immer dort macht, wo nicht etwa kurze Noten eine Fuge ausführen, oder wo einige oder alle Stimmen zu besonders reizvoller Wirkung zusammentreffen, so werdet Ihr weder die Komposition verderben, noch ihre eigenthümliche Melodie zerstören. Die Diminutionen sollen bei den Noten angebracht werden, die nicht eine Fuge oder ein Thema ausführen. Aber wenn Ihr doch eine Fuge diminuiren wollt, so müßt Ihr darauf achten, daß alle Stimmen in derselben Art diminuirt werden, wie ich schon früher bemerkt habe. Doch können Diminutionen in den Stimmen angebracht werden, welche das Fugenthema begleiten. Um Euch nun in all diesen Dingen geschickt zu machen, will ich jetzt zwei Canzonen in Partitur setzen, eine von Giovanni Gabrieli, und die andere von Antonio Mortaro. Die erste Canzone verläuft in kurzen Noten und hat schnelle Fugen. Wer sie diminuiren wollte, würde ihr allen Reiz nehmen: man kann nur *Tremoli* und *Groppi* dabei anbringen.«

»Die andere Canzone werde ich mit Diminutionen aller Arten in

Partitur setzen; und damit Ihr sehen könnt, bei welchen Noten Diminutionen gemacht sind, werde ich die *Minuta* mit *M*, den *Groppo* mit *G*, den *Tremolo* mit *T*, den *Accento* mit *A* und die *Clamatione* mit *C* bezeichnen.[1] An diesen Canzonen könnt Ihr lernen, wie man ein Stück einfach und mit Diminutionen in Partitur setzen muß, ohne den Reiz der Komposition zu zerstören *(senza guastare le proprie Compositioni & vaghezze loro).*« [Die erste Canzone hier abzudrucken, schien unnöthig. Die zweite, von Diruta diminuirte, ist im Anhang wiedergegeben.]

Zum Schluß sagt der Transilvano, es schiene ihm zum »*intavolar diminuito*« die Kenntniß des Kontrapunkts unumgänglich nöthig zu sein; Diruta bejaht dies und geht im zweiten Buch zur Lehre davon über. Das ganze Buch bietet nichts Bemerkenswerthes, deßhalb seien hier nur die dort abgedruckten Kompositionen verzeichnet.

S. 24. *Ricercare del primo Tuono A 4, di Luzzasco Luzzaschi.*
S. 25. „ *del secondo* „ *A 4,* „ „ „
S. 26. „ *del terzo* „ *A 4, di Gabriel Fatorini.*
S. 27. *Quarto Tuono.*
S. 28. *Ricercare del quinto Tuono A 4, di Adriano Banchieri.*
S. 29. „ *del sesto* „ *A 4,* „ „ „
S. 30. „ *del settimo* „ *del R. P. F. Girolamo Diruta.*
S. 31. „ *del ottavo* „ „ „ „
S. 32. „ *del nono* „ *di Gabriel Fatorini.*
S. 33. „ *del decimo* „ „ „ „
S. 34. *Undecimo Tuono del R. P. F. Girolamo Diruta.*
S. 35-36. *Ricercare del Duodecimo Tuono del R. P. F. Girolamo Diruta.*

Das dritte Buch handelt von der Bildung, vom Erkennen und vom Transponiren aller Tonarten. Die Beschäftigung mit dem Letzteren nimmt den breitesten Raum ein, so daß man diesen ganzen Theil als eine Transpositionslehre bezeichnen kann. Diruta begründet die Nothwendigkeit dieser Übung damit (S. 4), daß die meisten Orgeln nicht im Chorton gestimmt seien, und der Organist in Folge dessen, wenn er dem Chor antworten wolle, »abseits vom Wege« *(fuor di strada)*, einen Ton oder eine Terz tiefer spielen müsse.[2] Wir können dies

[1] Vielleicht nach Diruta's Vorgang bezeichnet Emilio del Cavaliere in seiner *Rappresentatione dell' anima e del corpo* auch im Notentext gewisse Verzierungen mit Buchstaben, nämlich *g = groppolo, m = monachina, t = trillo, z = zimbalo.* Vgl. Baini, *Memorie storico-critiche etc.* 1828. S. 85.

[2] Bontempi, *Historia musica, Perugia* 1695, S. 188, theilt mit, daß die Orgeln der Markuskirche einen ganzen Ton höher standen, als die der anderen Kirchen. Überhaupt hatte man keine feste Orgelstimmung, sie schwankte bis zur Differenz um eine Quinte. Vgl. A. Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten. M. f. M. 1869, S. 86.

Alles übergehen, denn die Unterweisung besteht nur darin, daß ein Musikstück erst in der richtigen Lage, und dann um einen oder mehrere Töne transponirt abgedruckt wird. Doch soll hier noch angeführt werden, was über den Charakter der authentischen und plagalen Tonarten gesagt wird.

S. 11. Tr. »Wenn der Organist im Umfang des ersten Kirchentons spielt, dessen Umfang ebenso wie der Endton auch dem zweiten Kirchenton gemeinsam ist, woran erkenne ich, ob es der erste oder zweite ist?«

D. »An der Melodie. Habt Ihr nicht gehört, daß der erste Ton die Melodie gewichtig und majestätisch macht, der zweite hingegen traurig und klagend?«

Tr. »Wenn der zweite Ton so traurig und klagend ist, wie kommt es denn, daß die Komponisten, die Canzonen, Madrigale oder andere fröhliche Stücke schreiben wollen, nicht von ihm Abstand nehmen?«

D. »Ihr habt ganz recht [mit Eurer Frage]. Aber die Sache verhält sich so, daß sie ihn nach der Oberquarte transponiren und lebhafte und fröhliche Melodien bilden. Wenn ihn jedoch der Organist in seiner natürlichen Lage mit traurigen und klagenden Melodien spielt, so wird man die ihm eigenthümliche Wirkung spüren. Zur Unterscheidung des authentischen von seinem Plagalton, nicht nur für den ersten und zweiten, sondern für alle Töne, will ich Euch nun eine Vorschrift geben, die von Allem, was ich bis jetzt gesagt habe, das Wichtigste und Nothwendigste ist. Es thut mir nur leid, daß der vortreffliche Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta und Claudio Merulo, alle drei meine Lehrer, nicht mehr leben, denn diese meine Regel würde ihnen ebenso gefallen, wie sie vielen ausgezeichneten Organisten und Komponisten gefallen hat, die sie beständig anwenden. Besonders hat Adriano Banchieri nach dieser Vorschrift Canzonen in authentischen und Ricercari in Plagaltönen komponirt, mit weiser Beobachtung der richtigen Bildung und melodischen Führung aller Tonarten. Wenn Ihr also Melodien in den authentischen Tönen komponiren wollt, so beobachtet die Regel, daß Eure Themen sich in der Tonart halten und nach der Höhe zu aufsteigen. Die Melodien der Plagaltöne hingegen bewegen sich nach der Tiefe hin, wie Ihr bei den Duos in allen Tonarten gesehen habt, und auch in den vierstimmigen Ricercari verschiedener tüchtiger Komponisten beobachten könnt.«[1]

[1] Diruta täuscht sich hier ganz bedeutend über die Originalität seiner Regel: sie ist uralt (Siehe *Musica enchiriadis*, Gerbert, *Script.* I, S. 154), und wenn sie zu Ende des 16. Jahrhunderts vergessen war, so zeigt das deutlich, wie Stein um

»Zum Schluß will ich noch von dem vierten Ton sagen, daß viele Komponisten den Namen des vierten dem dritten beilegen, und Melodien in ihm nicht verschieden von denen in seinem authentischen bilden. Und was nun den fünften und sechsten betrifft, so muß ich, wenn ich offen sein will, gestehen, daß sie schlechter als die anderen behandelt werden, weil man ihnen ihre richtige Quinte genommen hat. Denn der fünfte und sechste wird mit b*quadro* gesungen, während man sie gewöhnlich mit b*molle* singt und spielt. Ich gestehe, daß ich beim sechsten Ton selbst in diesen Irrthum verfallen bin in jener *Toccata del salto cattivo*, und bei der im zwölften nach der Unterquinte transponirten Ton. Ich that es, weil es allgemein üblich war, und weil ich damals noch nicht wußte, was ich heute weiß.«

Der vierte Theil bringt eine Menge sehr schöner Vorspiele zu kirchlichen Hymnen, von denen Ritter (a. a. O. II. S. 23) zwei (*Ut queant laxis* S. 2 und *Magnificat quinti Toni* S. 31) abgedruckt hat. Auch diese werden nachher transponirt. Dann empfiehlt Diruta dem Transilvano noch das Studium vieler guter Kompositionen mit der für diese Formgattungen charakteristischen Bemerkung: »An Ricercaren, Motetten und Messen werdet ihr gute Erfindung lernen, an Canzonen schnell spielen und an Madrigalen verschiedene Harmonieeffekte.«[1] Von dem Generalbaß will er garnichts wissen, warnt vielmehr energisch vor diesem »faulen Schwindel« (*poltronaria*) und räth, lieber die Gesänge in Partitur zu setzen und regelrecht zu spielen, sonst würde es doch nichts Gescheutes. Nach einigen speziell auf den katholischen Ritus bezüglichen Anweisungen für das kirchliche Orgelspiel, folgt dann eine Abhandlung über den Gebrauch der Register, die in der Hauptsache bei Ritter (a. a. O. I S. 16) abgedruckt ist, und zum Schluß eine kurze Anleitung zum Singen. Mit lebhaftem Dank verabschiedet sich der Transilvano von seinem Unterweiser.

III.

Um die Stellung zu präcisiren, die der »Transilvano« innerhalb seiner Zeit einnimmt, wird es nöthig sein, einen kurzen Blick auf

Stein von dem scheinbar so festgefügten Bau der Kirchentonarten losbröckelte, abgespült von dem Strom des moderneren Dur und Moll, der aus der Volksmusik hereinfluthete. Ob übrigens gerade Zarlino über Diruta's angebliche Erfindung sich so sehr gefreut haben würde, wie dieser annimmt, scheint mir zweifelhaft, denn die vielgerühmte Regel findet sich fast mit denselben Worten, nur besser begründet, in den *Istitutioni harmoniche* (P. IV, cap. 15) ausgesprochen.

[1] *Li Ricercari, Motetti, & Messe vi fanno fare buona fantasia, le Canzone sonare allegro, & li Madrigali variati effetti d'Armonia.*

den Stand des Musikunterrichts im 16. Jahrhundert zu werfen, insbesondere auf den Stand des Klavier- und Orgelunterrichts. Denn auf ihrer Eigenschaft als Lehrbuch beruht der Hauptwerth von Diruta's Publikation, und die absolute Größe dieses Werthes würde sich aus einer Vergleichung des Transilvano mit anderen ähnlichen Werken jener Zeit ergeben, und aus dem Nachweis, ob und wie weit er über sie hinaus schreitet.

Die Beschäftigung mit der Musik war im 16. Jahrhundert nicht nur eine Liebhaberei, die man pflegen konnte oder auch nicht, sie war für den gebildeten Mann eine Pflicht, und es galt — immer im Hinblick auf die Gepflogenheiten des griechischen Alterthums — gewissermaßen als Schande, in der Tonkunst unerfahren zu sein. Namentlich in Italien. Baldessare Castiglione bezeichnet die Musikübung geradezu als Nothwendigkeit für den Kavalier, und erhebt sich sogar zu dem Ausspruch: »Wer die Musik nicht liebt, dessen geistige Fähigkeiten sind sicher nicht ganz in Ordnung«.[1] Das klingt wie eine Vorahnung von Shakespeare's berühmten, noch schärfer gefaßten Worten aus dem fünften Akt des Kaufmanns von Venedig: »Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst« etc. Die Liebhaberei dieser Kunst nahm schließlich so ausschweifende Dimensionen an, daß sich warnende Stimmen dagegen erhoben und die Frage aufgeworfen wurde, ob der Musik wirklich solch hoher Werth innewohne, wie ihre Verehrer behaupteten, und ob es für einen Mann nicht nothwendigere und nützlichere Dinge zu thun gäbe, als musiziren[2]. Bei der Bedeutung, welche die Tonkunst also damals hatte, ist es begreiflich, daß man die Jugend schon früh zu einem intensiven Studium derselben anhielt. Freige[3] verlangte für die Kinder bereits im zweiten Schuljahr drei Musikstunden in der Woche, und vom vierten Jahr ab gar fünf. Es kam für die Musikübung hauptsächlich der Gesang in Betracht, erst in zweiter Linie das Instrumentenspiel. Und unter den Instrumenten wieder behauptete die Laute den Vorrang, die ein reicher nüancirtes Spiel gestattete, als die besaiteten Tasteninstrumente. So durfte Louys Venegas die Harfe und

---

[1] B. Castiglione, *Il Cortegiano. Venetia* 1528. L. I, cap. 47. »*Chi non la gusta (la musica) si può tener certo che abbia gli spiriti discordanti l'un dall' altro*«, und I, 48. »*La musica non solamente è ornamento, ma necessaria al Cortegiano*«.

[2] Fr. Bocchi, *Discorso sopra la Musica. Fiorenza* 1581. S. 14. Er kommt zu dem Schluß (S. 31): »*Non è la musica utile, nè necessaria, ma ci areca diletto alcuna volta, e ci conforta; nè tanto di privilegio e di honore si attribuisce, quanto gli artefici troppo di quella amatori le assegnano.*«

[3] *Paedagogus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint. Basileae* 1582.

Vihuela als vollkommener, aber auch schwerer bezeichnen, wie die Klaviere.[1] Aber gerade der letzte Punkt, die größere Schwierigkeit der Laute, drängte sie dem bequem zu behandelnden Clavichord und Clavicymbel gegenüber immer mehr in den Hintergrund, und um so weiter, je gründlicheren Verbesserungen diese unterworfen wurden. Schon Castiglione[2] rühmt die Tasteninstrumente, weil auf ihnen alle Intervalle sehr rein klängen und weil sie die leichte Ausführung vieler Stücke gestatteten, welche »die Seele mit musikalischem Wohllaut erfüllen.« Das Clavichord und seine Verwandten schwangen sich bald zu den Lieblingsinstrumenten der Dilettanten, besonders der Damenwelt, empor. Wie ernsthaft man sich eine gründliche Schulung angelegen sein ließ, beweist der bekannte Brief des Kardinals Pietro Bembo an sein Töchterchen, dem er die Erlernung des Monochordspiels dringend widerräth mit dem Hinweis auf die Mühen dieses Studiums. Mindestens zehn oder zwölf Jahre müßte sie ihm widmen, um einigermaßen Gutes zu leisten.[3] Über die Art und Weise des Unterrichts wissen wir so gut wie nichts, denn gelegentliche Andeutungen geben nur ein ziemlich mattes Bild davon. Zum Beispiel erzählt Pietro della Valle in seinem Traktat »*Della Musica dell' età nostra*«[4], sein erster Lehrer auf dem Cembalo sei Stefano Tavolaccio gewesen, Organist an der Kirche der Madonna del Popolo in Rom. Er brachte dem erst sieben Jahre alten Knaben die Handhaltung bei und ließ ihn lange Zeit im Umfang einer Quinte spielen, weil er noch keine Oktave spannen konnte. Darauf lernte Pietro die Intavolatura lesen und verstehen, und das erste Stück, das er spielte, war die Villanella »*La prima volta ch'io*«. Wenig später mußte er Kompositionen von Arcadelt singen. Diese waren ihm nicht ganz unbekannt, denn Don Boezio Civitella, ein Freund der Familie, hatte ihm schon früher ihre Kenntniß und die der Noten vermittelt, und ihm dadurch »die ersten Pforten der Musik geöffnet«. Bei seinem zweiten Lehrer Quintio Solini, dem Nachfolger Tavolaccio's an S. Maria del Popolo, lernte er die Anfangsgründe des Kontrapunkts und des Generalbaßspiels, auch ein wenig Theorbe klimpern. Das letztere gab er aber bald wieder auf, weil es seiner Klaviertechnik schadete. Nach Solini, einem Künstler der alten Schule,

---

[1] *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, Alcala* 1557. Vgl. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas. Bruxelles*, 1867—88. B. VIII, S. 453.

[2] a. a. O. II, cap. 12. *Sono ancor harmoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perchè hanno le consonanze molto perfette, e con facilità vi si possono far molte cose, che empiono l'anima della musical dolcezza.*

[3] Caffi, *Storia della Musica sacra etc.* Venetia 1854. I, S. 95.

[4] Doni, *Trattati di Musica*, Florenz 1763. II, S. 258. ff.

lockte ihn die modernere, glänzendere Manier Paolo Quagliati's, unter dessen Leitung er seine Klavierstudien vollendete. Daneben hatte er sich noch mit dem Violin- und Viola da gamba-Spiel beschäftigt. Heute dürfte kaum mehr ein Musikdilettant in der Lage sein, auf eine so umfassende künstlerische Vorbildung zurückblicken zu können, während das im 16. Jahrhundert nicht Ausnahme, sondern, wenigstens in den vornehmeren Ständen, die Regel war.

Von einem streng systematischen Unterricht konnte überall nicht die Rede sein. Das gewöhnliche Verhältniß zwischen Theorie und Praxis herrschte auch hier: die Instrumentalmusik hatte bereits eine ziemlich hohe Stufe erreicht, als man sich noch stark mühte, nur die ersten Bausteine für einen geordneten Lehrgang zusammenzufügen. Daher mag es denn kommen, daß das Spiel selbst der zünftigen Organisten bisweilen sehr viel zu wünschen übrig ließ, wie die drastischen Schilderungen von H. Finck,[1] O. Luscinius[2] und Vincenzo Galilei[3] beweisen. Das früheste uns bekannte Werk, das eine Beschreibung von Instrumenten und eine Andeutung ihrer Behandlung giebt, ist Virdung's weit verbreitete »Musica getutscht« (1511)[4]; auf ihr beruhen im Wesentlichen die Lehrbücher von Agricola (*Musica instrumentalis* 1529, 1545) und Luscinius. In keiner dieser Schriften wird auf das eigentlich Technische des Klavier- oder Orgelspiels eingegangen. Virdung erklärt es sogar für unmöglich, die Applikatur in ihrer Mannigfaltigkeit schriftlich zu lehren, und Luscinius schließt sich dieser Meinung an und verweist den Schüler auf die mündliche Unterweisung eines erfahrenen Organisten.[5] Das nächste gedruckte Werk, das der Klavierspieltechnik einige Aufmerksamkeit zuwendet, ist Elias Nicolaus Ammerbach's »Orgel- oder Instrument-Tabulatur« (Leipzig 1571). Wahrscheinlich sind inzwischen noch mehr Lehrbücher erschienen, die sich im Lauf

---

[1] *Practica Musica*, Wittenberg 1556.

[2] *Musurgia, Argentorati* 1536. S. 56 u. 57.

[3] *Dialogo della Musica antica e della moderna.* Fiorenza 1581. S. 138 ff.

[4] Vander Straeten a. a. O. I, S. 276 beschreibt eine französische Übersetzung dieses Werks von 1529, und eine holländische von 1568.

[5] Virdung, a. a. O. . . . man kan dir auch nit für geschreiben wie du dyne finger zu den löchern der pfeiffen oder die selben zu den pünden vnd kören der lauten oder zu den schlüsseln der clauierten instrument solt oder müssest applicirn, Ich glaub auch nit das es alles einer beschreiben möchte, von der manigfaltigkeit wegen des contrapunkts und der diminution Luscinius, a. a. O. S. 55. *Nam praxis quomodo literis tradi possit, non video.* Später: *Opus autem quomodo tractare debebis a magistro in ea re perito docendus es.*

der Zeit verloren haben. So verzeichnet Fr. Doni[1] unter den musikalischen Veröffentlichungen auch »*Della facilità de' tasti*« und »*De Gruppi, diminutioni, & tremoli della mano*« von Vittoria organista. Aber wir wissen nichts mehr von ihnen, und so mag es mit manchen anderen auch sein. Ebenso haben sicher berühmte Lehrer des Orgelspiels ihre eigene Unterrichtsmethode gehabt und wohl auch Einiges darüber aufgezeichnet, was nach dem Tode seines Autors verzettelt wurde oder noch in Archiven ruht. Das vor einigen Jahren von Carl Paesler veröffentlichte Fundamentbuch von Hans von Constanz[2] ist so ein Dokument. Es bildet in Bezug auf spieltechnische Angaben eine Vorstufe zu Ammerbach. Das Werk wird eröffnet durch allgemeine Regeln über die Fingersetzung bei laufenden Figuren und Doppelgriffen, von denen die erste, daß die Wahl eines Fingers für jede Note immer von der folgenden Note abhänge, und die neunte, daß der Finger, der einen Ton anschlagen soll, vorher möglichst nicht beschäftigt sei, die weitestschauenden sind. Die Fingersätze für Laufwerk beziehen sich nur auf eine Folge von vier Noten in zwei verschiedenen Figuren auf- und abwärts, und bei Doppelgriffen wird die Applikatur für Terz, Quinte, Sexte und Oktave angegeben.

Ammerbach geht darin ein ganzes Stück weiter. Er giebt nicht nur den Fingersatz für die diatonische Skala in der rechten und linken Hand, sowie für die Griffe der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None und Dezime, sondern auch die Art, wie zwei in Sekunden auf- und absteigende Noten durch »Mordanten« verziert werden; er erläutert ferner die Applikatur an fünfzehn verschiedenen Beispielen von Passagenformen, mit der Begründung: »Weil aber . . . alle griff der Applikatur durch Regeln nicht können erkläret werden, will ich dieselben durch Exempel fürstellen, daraus man andere art und weise leichtlich wird judiciren können«. In der Reihenfolge der Stücke ist ein gewisses System beobachtet worden, über das sich Ammerbach selbst in der Vorrede folgendermaßen äußert: »Weil die anfahenden nicht bald ihre Finger dermassen gewehnet vnd anbracht, das sie Stücke mit Leufftlin vnd Coloraturen schlagen können, vnd gleichwol von nöten, das die gesetzten vnd gegebenen Regeln von der *application*, durch vbung gemein werden, hab ich etliche gemeine deutsche Tenores schlecht aus den Noten

[1] *Libraria, Vinegia* 1580. S. 104 (2. Aufl. aber schon 1550). Vgl. auch Paduanius, der am Schluß seiner Institutiones (Verona 1578) verspricht: *Exspecta amice lector, quum plus ocii r actus ero, alia opuscula, nempe de diminutionibus Organicis ad quorumcumque instrumentorum musicalium lusus pertinentibus.*

[2] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, Heft I.

in die Tabulatur gesetzt, darinn die anfahenden erstlich sich vben, vnd die *regulas ad usum transferirn* können. Darauf folgen nun im andern Theil etliche artige deutsche Tentze, vnd lustige Galliarda und Passametzo, welche von jungen Leuten gemeiniglich begeret, vnd lieber als andere Muteten gelernet werden. Entlich hab ich im dritten Theil hinzu gethan, etliche gemeine fröliche Muteten, vnd dieselben mit Coloraturen vnd Leufftlin gezieret, Darinne ein junger Gesell, so ihm in den vorigen einigermassen ein *habitum acquirirt*, sich exercieren, vnd darnach solche art vnd Coloraturen von sich selbs aus auff andere Stück tragen vnd gebrauchen kan.« Doch sind schon die ersten vierstimmigen Sätze so schwer, daß sie dem Schüler nicht geringes Kopf- und Fingerzerbrechen verursacht haben mögen.

Zeitlich nur wenige Jahre später als Ammerbach's Tabulatur erschien ein spanisches Werk: »*Obras de Musica para tecla arpa y vihuela*« von Antonio de Cabeçon, Madrid 1578.[1] Antonio war schon 1566 gestorben, und sein Sohn Hernando hatte die Stücke gesammelt, in eine Ziffernotation umgeschrieben und mit Vorwort und Einleitung versehen. In dieser Einleitung giebt er auch einige technische Winke. Erst wird die Notenschrift und der Takt auseinandergesetzt, sodann der Fingersatz für auf- und absteigende Passagen und für Doppelgriffe, Sexten, Quinten und Terzen, sowie für Triller. Zwei Tasten sollen niemals mit einem Finger gegriffen, es soll immer sauber gespielt und ein neues Stück erst dann in Angriff genommen werden, wenn das alte geläufig und gut im Takt geht. Schüler, die noch garnicht spielen können, sollen mit den zweistimmigen Stücken beginnen und nach und nach zu drei- und vierstimmigen übergehen. Wer es in dieser Kunst übrigens zu etwas bringen wollte, der müßte »einige Tage« bei einem guten Spieler Unterricht nehmen, für sein ferneres Studium aber brauchte er sich nur an jenes Buch zu halten. Die Anordnung der Stücke ist streng systematisch, von einfach zweistimmigen Sätzen zu drei- und vierstimmigen und weiter zu Toccaten *(tientos)* und kolorirten Canzonen *(canciones glosados)* fortschreitend. Was in allen diesen Werken über Technik gesagt wird, ist demnach herzlich wenig. Wie weit Diruta alle seine Vorgänger hinter sich läßt, nicht nur in Bezug auf die räumliche Ausdehnung, sondern auch auf Gründlichkeit und Tiefe seiner Auseinandersetzungen, das dürfte schon aus der Lektüre des übersetzten Transilvano klar geworden sein. Es wird noch mehr in die Augen springen, wenn wir

[1] Das einzige bekannte Exemplar befindet sich auf der königl. Bibliothek in Berlin.

den Inhalt schnell überlaufen und an einzelnen der Erörterung bedürftigen Punkten kurz verweilen.

Diruta verzichtet von vorn herein auf die Mithülfe der mündlichen Unterweisung und unternimmt es, den Schüler ganz allein durch seine schriftliche Anleitung vom ersten Anfang zur Vollendung zu führen. Die eingestreuten Stücke, die bei den anderen Werken die Hauptsache sind, dienen hier nur als Mittel zum Zweck, zur praktischen Anwendung des theoretisch Gelehrten, nehmen deßhalb auch einen relativ kleinen Raum ein. Der etwas weitschweifige, aber anschauliche und leicht faßliche Unterricht beginnt wie billig mit der Erklärung der Klaviatur. Es ist interessant zu sehen, wie Diruta die Unzulänglichkeit der Solmisation wohl fühlt und ganz unumwunden ausspricht, der Gebrauch der sieben Tonbuchstaben sei bequemer und leichter zu erlernen als die Handhabung der Guidonischen Silben, wie er aber doch nicht wagt, mit dem durch lange Gewohnheit geheiligten Gebrauch zu brechen, und sehr eingehende Übungen in der Mutation anstellen läßt.

Bei der Erklärung der Klaviatur fällt die Bemerkung auf, daß einige Orgeln das »*mi, re, ut*« hätten, und andere nicht. Es ist, wie schon in der Anmerkung gesagt war, die »kurze Oktave« gemeint. Diese bestand darin, daß die tiefsten schwarzen Tasten, nicht chromatische Erhöhungen der weißen waren, sondern dazu dienten, den Umfang des Instruments noch tiefer nach unten auszudehnen. Diruta's Orgel wies, nach der genauen Beschreibung auf S. 7 des Transilvano, folgende Tastenlage in der tiefsten Oktave auf:

D E B
C F G A H c

Diese Folge war die allergewöhnlichste. Praetorius führt im *Syntagma musicum* (B. II.), wo er die Dispositionen der berühmtesten Orgeln seiner Zeit beschreibt, auch mehrere kurze Oktaven an, unter denen die der Schloßkapelle zu Schöningen und der Dresdener Hofkapelle genau dieselbe Anordnung zeigen, wie Diruta's. Ein Portativ der königl. Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin hat die gleiche Tastendisposition, ebenso überliefern sie auch Cerone[1] und Quirin von Blankenburg[2]. Ammerbach's kurze Oktave war etwas anders[3], nämlich so:

---

[1] *El Melopeo, Napolis 1613.* S. 932,

[2] *Elementa musica, 's Gravenhage 1739.* S. 142.

[3] Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571. Da Ammerbach an der Thomaskirche Organist war, so wird sich die Angabe wohl auf die Orgel jener Kirche beziehen. Es muß auffallen, daß Praetorius, der die Disposition der Thomaskirchenorgel mittheilt, dieser kurzen Oktave nicht Erwähnung thut.

C D B
E F G A H c

Bisweilen spaltete man auch die ersten beiden schwarzen Tasten, um neben dem Vortheil der Erweiterung der Klaviatur zugleich noch Fis und Gis zu haben, folgendermaßen:

Fis Gis
D E B
C F G A H c.

Das war nach Praetorius bei den Orgeln im Kloster Riddagshausen und zu Bückeburg im Pedal der Fall, während eine Hausorgel der Berliner Sammlung dasselbe im Manual aufweist. Wie bei der Orgel brachte man die kurze Oktave auch beim Spinett an. Mersenne giebt die leider etwas unklare Beschreibung einer solchen[1]. Die beiden tiefsten schwarzen Tasten (cis und dis), von denen die erste gespalten war, sollten dazu dienen, zur Terz und Quarte der ersten weißen Taste hinabzusteigen. Also vielleicht so:

A H
G H G A
c d e f oder c d e f

oder in einer anderen, ähnlichen Kombination. Hipkins hat Mersenne mißverstanden, indem er unter c noch eine letzte, weiße Taste annahm, und das »*dont la première est couppée en deux*« auf die erste weiße (statt schwarze) Taste bezog.[2] Er konstruirt aus diesem Irrthum heraus folgende kurze Oktaven:

A H A Es F A H od. Es
G C D E F. G C D E F. G C D E F.

Ob die so geordnete C-Kurz-Oktave, wie sie Hipkins nennt, in der Praxis vorgekommen ist, weiß ich nicht; keinesfalls geht es aber an, sie als die allgemein herrschende für Frankreich, Deutschland und England anzunehmen, und Italien die zuerst beschriebene — um bei Hipkins' Nomenklatur zu bleiben — F-Kurz-Oktave zuzutheilen. Wir wir gesehen haben, war diese letztere in Deutschland und den Niederlanden gerade so verbreitet, wie in Italien und Spanien, und

---

[1] *Harmonie universelle 1636. Livre III. des instruments.* S. 107 *Elle* (die Epinette) *n'a que 31 marches dans son clavier, et autant de chordes sur la table: de sorte qu'il y a cinq touches cachées* (auf der Zeichnung nämlich) *à raison de la perspective, à scavoir trois des principales, et deux feintes, dont la première est couppée en deux; mais ces feintes servent pour descendre à la Tierce, et à la Quarte de la première marche, ou du C. sol, afin d'arriuer iusques à la 3. Octave, car les 18 marches principales font seulement la Dix-huictiesme, c'est à dire la Quarte sur deux Octaves.*

[2] Grove, *Dictionary of music and musicians.* III, S. 653.

man darf sie deßhalb wohl als die meistgebrauchte bezeichnen. Alle Umstände weisen auch darauf hin, daß sie aus der F-Lage heraus gewachsen ist. Die kurze Oktave war ja nicht blos ein willkürliches Durcheinanderwerfen der Tasten, wie Ritter anzunehmen scheint,[1] wenn er Schlick vorwirft, er hätte durch sein Verlangen, daß das tiefe B im Pedal eine Untertaste, wie bisher, sein solle, die gleichmäßige Anordnung der Oktaven gestört und ein Beispiel gegeben, das für die Zukunft in Gestalt der kurzen Oktave verhängnißvoll wurde.[2] Das, was Schlick will, ist gar keine kurze Oktave, sondern einfach eine Verkehrtheit aus falsch verstandener Pietät gegen einen alten Brauch. Die kurze Oktave ist aus dem Bedürfniß entstanden, die Orgeln, deren Umfang allmälig bis zum F hinabgeführt war, nach der Tiefe hin noch mehr zu erweitern, um voller klingende Toniken und Dominanten für die Schlüsse zu gewinnen. Da in der tiefsten Oktave für F und G keine chromatischen Erhöhungen vorhanden waren, so benutzte man das, um schwarze Tasten einzufügen, welche zwei der gewünschten tieferen Töne angaben. Für den dritten mußte dann noch Raum unter dem F geschaffen werden. Es sei noch bemerkt, daß der Ausdruck »*mi, re, ut*«, den Diruta gebraucht, damals in Italien *terminus technicus* für die kurze Oktave gewesen zu sein scheint, wenigstens verwendet ihn Banchieri an verschiedenen Stellen in demselben Sinn[3].

Die sehr ausführliche Erörterung Diruta's über die Wirkung des , ♯ und ♮ ist immer in Bezug zum Orgelspiel gesetzt, und so klar, daß sie auch dem völlig Ungeübten sofort deutlich sein muß.[4]

Zu den wichtigsten Partien des Buches zählt das, was über Körper-, Hand- und Fingerhaltung gesagt ist. Es beweist, wie tief die guten italienischen Organisten in das Wesen der Spieltechnik eingedrungen waren, wie fest sie das, was noth that, im Kernpunkt erfaßt hatten. Ich sage: »die italienischen Organisten«, denn ich möchte das Verdienst für diese ganz vortrefflichen Bemerkungen nicht Diruta allein zuschreiben, sondern glaube, daß hier vor allem

[1] a. a. O. I, S. 88.

[2] War denn übrigens B jemals Unter- und H Obertaste? Ich habe nichts finden können, was darauf hinwiese, außer jener kurzen Bemerkung in Schlick's »Spiegel der Orgelmacher und Organisten«. Es ließe sich diese Abnormität nur so erklären, daß an ganz alten Orgeln, die nach Praetorius (*Synt. mus.* II. 94) entweder nur b oder nur ♮ hatten, und diatonisch in Untertasten verliefen, bei der F-Stimmung dem b zur Erweiterung der Modulationsfähigkeit eine Obertaste h hinzugefügt wurde.

[3] *Organo suonarino, Venetia* 1622. S. 2. *Conclusioni del suono d'organo.* 1609. f. 14.

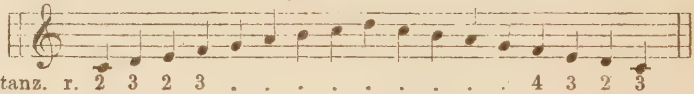
[4] In den Stücken gebraucht D. übrigens immer ♯ als Erhöhungszeichen für b, niemals ♮.

Merulo durch den Mund seines Schülers zu uns redet. Messer Claudio, der Meister der Tasten, war durchaus kein Meister des Stils, wie die von Caffi veröffentlichten Briefe und die in der Beilage abgedruckten Vorreden beweisen, und er hat beim Unterricht wahrscheinlich mehr durch sein Spiel, durch »Vormachen« und »Nachmachenlassen« gewirkt, als durch die Macht eindringlicher Rede. Die rückhaltlose Bewunderung, die er Diruta's Unternehmung zollte, wird sich deßhalb in erster Linie darauf bezogen haben, daß dieser intelligente Künstler den richtigen und deutlichen schriftlichen Ausdruck für seine Lehren gefunden hatte. Alles, was hier auseinandergesetzt wird, ist für jene Zeit vollkommen neu, in keinem andern Werk finden sich diese Dinge auch nur erwähnt, und alles zeugt von so überraschend scharfer Beobachtung einer mustergültigen Praxis, besonders die Bemerkungen über Andruck und Anschlag, über die Lockerheit der Hand beim Spielen mit dem treffenden Vergleich vom Ohrfeigen und Streicheln, über das präzise Ablösen der Finger, daß es heute noch dieselbe volle Geltung beanspruchen darf, wie vor dreihundert Jahren. Ebenso neu wie gut sind auch die Bemerkungen über den Unterschied zwischen der Art, Klavier und Orgel zu spielen. Bisher tritt das Clavicymbel immer nur in Abhängigkeit von der Orgel auf, über eine Verschiedenheit der Behandlung beider verlautet nichts. Hier ist der erste Schritt gethan, sie von einander zu trennen, und aus ihrem eigensten Charakter heraus für jedes eine besondere Spielweise zu schaffen. Bezeichnend genug werden die Klavierspieler schlechtweg »Tanzspieler« genannt und nur die Orgelmusik mit dem stolzen Namen »*Musica*« bedacht. Das scheint darauf zu deuten, daß die großen Kompositionsformen, Toccate, Canzone etc. für die Orgel gedacht waren, und daß dem Clavichord und Clavicymbel zumeist Stücke zufielen, die der geselligen Unterhaltung dienten. Die beiden grundsätzlich verschiedenen Instrumente hatten als Eigenes auch grundsätzlich verschiedene Stücke: dem einen gehörte die Kunstmusik, dem anderen die Volksmusik. Am Ende des 16. Jahrhunderts sehen wir sie zusammenlaufen; die Anweisung Diruta's, wie der Clavichordspieler »Musik« und der Organist Tänze auszuführen habe, veranschaulicht in beinah körperlicher Weise den Durchdringungsprozeß, den die Stoffgebiete der Orgel und des Klaviers damals erfuhren — nur um sich nach erfolgter gegenseitiger Befruchtung später desto energischer zu trennen. Ich habe den Auseinandersetzungen Diruta's nichts hinzuzufügen; ihre ausgezeichnete Brauchbarkeit und Richtigkeit ergiebt sich für den Kundigen beim Durchlesen von selbst.

Die Fingersatzangaben im Transilvano haben das Gute, daß sie

ganz abstrakt, und so allgemein wie möglich gehalten sind, in folgedessen auch eine ziemlich weit gehende Anwendbarkeit finden können. Die Regel von den guten und schlechten Noten und Fingern ist nicht gerade geistreich, aber pädagogisch praktisch; sie giebt dem Schüler einen festen Halt, gewöhnt ihn an ein bestimmtes Prinzip der Fingerfolge und erspart ihm jedenfalls viel unnütze Überlegungsschmerzen. Vor Hans von Constanz und Ammerbach hat Diruta's Art den Vorzug, daß stets ein längerer Finger über einen kürzeren übergesetzt wird, niemals umgekehrt. Die Anwendung der Generalregel auf den einzelnen Fall erfährt ihre Illustration an verschiedenen Beispielen, nicht ausreichend, um den Fingersatz in allen seinen Komplikationen zu zeigen, aber völlig genügend, um dem strebsamen Schüler die Wege zu ebnen. Garnicht engherzig zeigt sich Diruta bei der Anweisung für die Doppelgriffe: nur für die Oktave wird der erste und fünfte, für die Quinte der erste und vierte oder zweite und fünfte Finger angegeben, im Übrigen freie Wahl gelassen nach Maßgabe der Bequemlichkeit. Zur Übersicht seien die im Lauf des 16. Jahrhunderts gebrauchten Tonleiter- und Doppelgriffingersätze, soweit sie bekannt sind, zusammengestellt:

Tonleiter.



H. v. Constanz.	r.	2	3	2	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	2	3
	l.	4	3	2	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	3	2	3
Ammerbach.[1]	r.	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2
	l.	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	2	3	2	3	2	3	4
Cabeçon.	r.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2	1
	l.	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4
Diruta.	r.	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	2	3	2	3	2	3	2
	l.	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	4	3	4	3	4

Doppelgriffe.

	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None	Dezime.
H. v. Constanz	4 / 2	—	5 / 2		—	5 / 1	—	—
Ammerbach	4 / 2		5 / 2			5 / 1		
Cabeçon	3 4 5 / 1 2 3	—	4 / 1	3 / 1	—	—	—	—
Diruta	Wie es am bequemsten ist.		4 5 / 1 2	Wie es am bequemsten.	—	5 / 1	—	—

[1] Ammerbach's Beispiel läuft von f—b' und und zurück nach c', so daß links der Daumen auch auf b fällt. Ich habe es nach C dur transponirt und auch

Cabeçon und Diruta beginnen die Numerirung beim Daumen mit 1 und endigen beim kleinen Finger mit 5. Hans v. Constanz und Ammerbach beginnen beim Zeigefinger mit 1 und bezeichnen in folgedessen den kleinen Finger mit 4. Der Daumen hat beim ersten die Ziffer 5, beim zweiten eine Null. Woher kommt diese eigenthümliche Numerirung bei den Deutschen, die den Daumen anfangs ganz zu übergehen scheint und ihn erst nachträglich in die Fingerordnung gewissermaßen einschmuggelt? Man nimmt gewöhnlich an, daß der Daumen zuerst beim Klavier- und Orgelspiel vollkommen ausgeschlossen und erst später, als die reicher entwickelte Technik ihn unentbehrlich machte, zur Dienstleistung herangezogen wurde. Das kann nicht ganz richtig sein: gebraucht muß man ihn immer haben, wenigstens für größere Spannungen, und bei den weit mensurirten Orgeln des 15. Jahrhunderts vielleicht noch mehr als später, wo die Tastenbreite schmäler wurde. Ich möchte den Grund anderswo suchen. Das Favoritinstrument der Dilettanten zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Laute, und beim Lautenspiel wurde der Daumen in der That nicht gebraucht. Da mag sich denn frühe die Bezeichnung des Zeigefingers mit 1 und so fort bis 4 eingebürgert haben, die für Süddeutschland und Frankreich wenigstens durch Hans Gerle[1] und Mersenne[2] bezeugt ist. Aus lieber alter Gewohnheit wird dann diese Bezeichnung für Tasteninstrumente beibehalten worden und der Daumen außer der Reihe mit 5 oder 0 bedacht sein. Daß in Italien der Daumen in die Ordnung der übrigen Finger gleich mit einbezogen wurde, kann vielleicht als Beweis dafür gelten, daß dort das Orgel- und Clavicymbelspiel sich von vorn herein eine selbständigere Bedeutung neben dem Lautenspiel sicherte, und daß in Folge dessen auch die Praxis der Fingerbezifferung für die Orgel eine selbständige war. Diruta wird man kaum als den Schöpfer derselben ansehen dürfen. Bei seiner Neigung, sein Licht so hell wie nur möglich leuchten zu lassen, hätte er das sicher erwähnt. Wahrscheinlich folgte er nur einem in Italien allgemeinen Brauch. Cabeçon beziffert ebenso wie Diruta. Das ist nicht zu verwundern. Wenn in Spanien nicht etwa dasselbe Verhältniß zwischen Tasteninstrumenten und Laute herrschte,

---

die Fingersatzbezeichnung bei ihm und Hans von Constanz in die von Cabeçon und Diruta wie auch noch jetzt gebrauchte umgeschrieben, damit man besser vergleichen könne.

[1] Ein newes künstliches Lautenbuch. Nürnberg 1552. Er bezeichnet die vier Finger vom Zeiger bis zum Daumen mit einem bis vier Punkten.

[2] a. a. O. *Livre II des instruments* S. 77. Er gebraucht die Ziffern 1 bis 4.

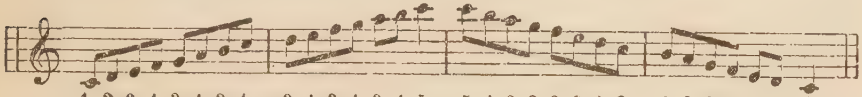
wie ich es für Italien annehme, so konnte Cabeçon seinen Fingersatz leicht aus zweiter Hand haben, denn auf seinen Reisen mit Philipp II. war er nach Italien und den Niederlanden gekommen, auch befanden sich viele niederländische Künstler am spanischen Hof. Und in den Niederlanden wie in Norddeutschland scheint dieselbe Fingerbezifferung üblich gewesen zu sein, wie in Italien,[1] und vielleicht auch, wenigstens nach Holland, von dort hinübergenommen. Ich habe mich bei diesen Dingen länger aufgehalten, weil ich glaube, daß die Fingersätze unter Umständen wichtige Anhaltspunkte bieten können für die Feststellung der Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer bestimmten Schule oder seine Abhängigkeit von einem bestimmten Meister. Gerade solche Äußerlichkeiten — und damals war der Fingersatz noch mehr Äußerlichkeit als jetzt — pflegen von allem Gelernten am zähesten zu haften, während das Geistige, die Eigenheit künstlerischer Gestaltung sich mit der Entwickelung des Individuums ändert, sich weitet und auswächst. Hier ein Beispiel, wie ich mir die Anwendung dieses Prinzips in der Praxis denke. Ich will keine Hypothesen aufstellen, die ich im Augenblick doch nicht tiefer begründen könnte, sondern nur Anregung für künftige Forschung in dieser Richtung geben.

Beim Überblick über die Tabelle der Fingersätze auf S. 54 fällt die große Übereinstimmung zwischen Hans von Constanz und Ammerbach auf. Beide beginnen ihre Numerirung beim Zeigefinger, beide haben dieselben Fingersatzvorschriften für Doppelgriffe, beide auch eine gewisse Gleichartigkeit bei stufenweise fortschreitenden Tonfolgen. Daraus könnte man schließen, daß Ammerbach seine Lehrzeit in Süddeutschland durchgemacht hat, vielleicht gar Schüler von Hans Buchner war. (Möglicherweise ist er auch Schweizer von Geburt, wie sein Namensvetter Bonifacius Amerbach). Aber es springt auch eine merkwürdige Gemeinsamkeit in dem Tonleiterfingersatz für die linke Hand zwischen Ammerbach und Cabeçon in die Augen. Diese Gemeinsamkeit zeigt sich jedoch nur in dem einen Punkt, darum darf man kaum an einen Aufenthalt Ammerbach's in Spanien und an eine persönliche Berührung mit Cabeçon denken, denn sonst würde er wohl mehr von dort angenommen haben. Aber sie können sehr wohl beide aus derselben Quelle geschöpft haben, und als solche würden die Niederlande anzusehen sein. Ammerbach erzählt selbst,

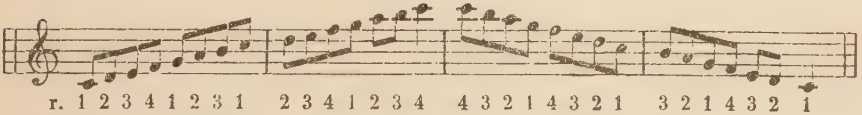
[1] M. Seiffert theilt in seiner verdienstvollen Arbeit über Sweelinck etc. (Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. 1891, Heft II, S. 209) Fingersätze von Scheidt, einem Schüler Sweelinck's, mit, die darauf schließen lassen.

daß er sich »in frembde Land zu fürtrefflichen Meistern« begeben habe[1], warum also nicht auch nach Holland?

Noch eine weitere Abschweifung vom eigentlichen Thema sei mir hier gestattet. In England war, nach Purcell's Angaben zu schließen,[2] in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgender Tonleiterfingersatz üblich:



Edw. W. Rimbault sagt in der Vorrede zum Neudruck von Byrd's »*Parthenia*«, seit 1730 sei in England die »*italian manner of fingering*« gebräuchlich, und in »*The Harpsichord Illustrated and Improved 1733*« angegeben,[3] die so auf- und absteigt:



England, das so lange gegeben hatte, fing jetzt schon an, zu nehmen; der wachsende Einfluß Italiens auf musikalischem Gebiet zeigt sich auch in dieser Kleinigkeit. Daß Seb. Bach nicht allein dem ausgedehnteren Gebrauch des Daumens huldigte, sondern daß »die gesammte sich üppig entfaltende Orgel- und Klavierspielkunst zur Herbeiziehung reichlicherer Darstellungswerkzeuge drängte«, das hat bereits Ph. Spitta ausgesprochen.[4] Hier wird die neue Fingersetzung direkt »italienische Art« genannt. Das weist darauf hin, daß von Italien ein hervorragender Anstoß ausgegangen ist zur allgemeinen Einführung des flüssigeren und geschmeidigeren Spiels der Tonleiter und andrer Figuren durch Daumenuntersatz. Domenico Scarlatti wird voraussichtlich von Einfluß auf die Ausbildung dieser

---

[1] a. a. O. Vorrede.

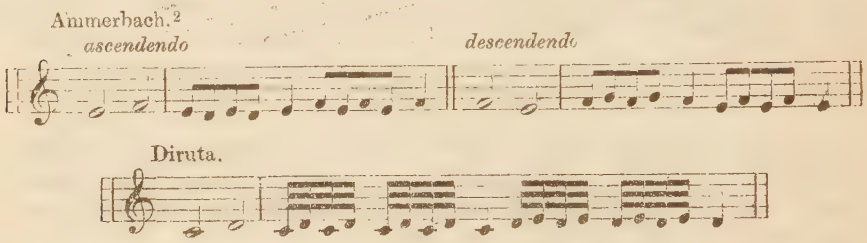
[2] *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord.* London, (1695). Er hat eigenthümlicherweise nicht eine symmetrische, sondern eine parallele Fingerbezifferung: rechts vom Daumen zum kleinen Finger 1 bis 5, und links vom kleinen Finger zum Daumen 1 bis 5. Ich übertrage wieder in unsere Manier.

[3] Der vollständige Titel des Werks lautet: *The Harpsichord Illustrated and Improved, Wherein is shown the italian Manner of Fingering. With Suites.*

[4] J. S. Bach, Leipzig 1873. I, S. 647.

vervollkommneten Technik gewesen sein, und vielleicht hat Händel, der intime Freund des großen Virtuosen, zu dem Import der »*italian manner of fingering*« nach England beigetragen.

Ich kehre nun wieder zu Diruta zurück. Nach Erörterung der Fingersatzregeln kommt er zur Ausführung der *Groppi* und *Tremoli*. Diruta's *Tremolo* ist der erweiterte und glänzendere »*Mordant*« Ammerbach's.



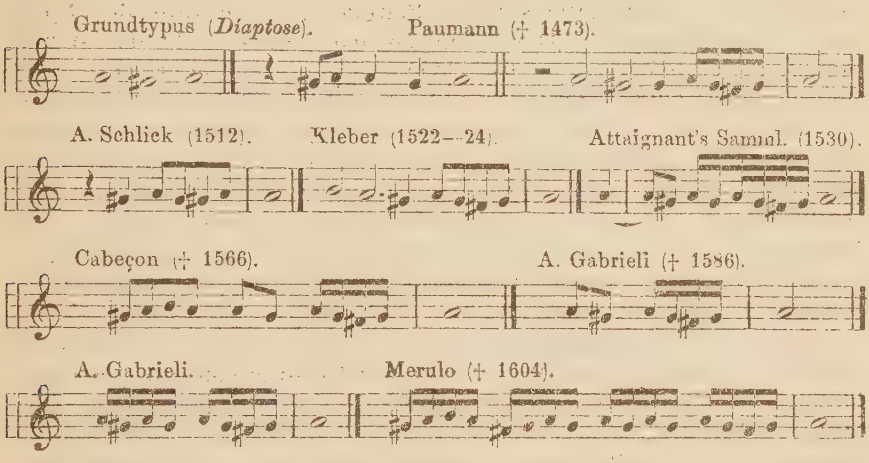
Beide haben das Gemeinsame, daß nur die Hälfte der zu verzierenden Note in den Triller aufgelöst wird, und das Gegensätzliche, daß Ammerbach die Ausführung bei auf- und absteigenden Noten unterscheidet, und das erste Mal die untere, das zweite Mal die obere Hilfsnote verwendet, während Diruta immer die obere gebraucht. Der *Groppo* hingegen wird stets mit der unteren Hilfsnote ausgeführt. Er scheidet sich in zwei Arten: in den gewöhnlichen *Groppo*, der Noten auf beliebiger Tonstufe verbrämt und mit einander verbindet, und in den *Groppo* auf dem Leitton. Die erste Art ist von Ammerbach's Mordent »*ascendendo*« nur dadurch unterschieden, daß Diruta die Bewegung langsam beginnt und dann steigert: Viertel, Achtel, Sechzehntel, oder Achtel und Sechzehntel, daß Ammerbach hingegen nur Achtel (oder, wie ich glaube, Sechzehntel) verwendet. Der *Groppo* auf dem Leitton fällt im Wesentlichen mit unserem Triller mit Nachschlag zusammen. Die *Groppi* können ihre Ahnenreihe weit zurückleiten: das *Quilisma*, das auch gewöhnlich zwei um eine Terz von einander abstehende Noten verband, scheint der Stammvater des einen, der *Porrectus* und seine Erweiterung, der *Climacus resupinus*,[3] der des anderen zu sein. Die Schlussfälle wurden schon frühe der Tummelplatz für Verzierungen.

[1] Über die ältere Art der Ausführung des Mordents vgl. C. Paesler, Fundamentbuch etc. Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. 1889, Heft I, S. 33.

[2] Die Achtel bei Ammerbach sollen jedenfalls Sechzehntel sein, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß er die Ausführung im Tripeltakt wünschte.

[3] Dom Pothier, *Les mélodies grégoriennes*. Tournai 1881. S. 101, 61 u. 62.

Ihre einfachste Form — Tonica, Leitton, Tonica, die Diaptose des gregorianischen Gesanges — erweitert sich im Lauf der Zeit zu dem vollständigen, langen Triller mit Nachschlag, der oft noch, wie in Diruta's Beispielen, von Passagen eingeleitet und umspielt wird.



Die letzte Form, die man bei Merulo häufig findet, bevorzugt auch Diruta. Die trillerartigen Verzierungen dieser Zeit haben das Eigenthümliche, daß sie immer mit dem Hauptton beginnen, gleichviel ob die obere oder untere Hilfsnote verwendet wird. Beim Triller auf dem Leitton galt nicht dieser, sondern die Tonika als Hauptnote, der Leitton wurde als Vorhalt von unten aufgefaßt. Daher bei Diruta der Ausdruck »*far una sostentatione*«, einen Vorhalt machen, für das Berühren des Leittons in der Kadenz. Diese Auffassung ging später verloren und man abstrahirte aus der traditionellen Praxis, daß bei verzierten Schlüssen die Tonika immer auf das gute Takttheil fiel, die Regel, es solle der Triller mit der oberen Hilfsnote begonnen werden. Das hat anfangs gewiß nur für den Triller auf dem Leitton gegolten, nach und nach verwischte sich jedoch die Erinnerung an den Ursprung, die Vorschrift wurde verallgemeinert, und schließlich trat eine heillose Verwirrung ein, die sich durch Hummel's Klavierschule und ihre Forderung, den Triller wieder mit dem Hauptton zu beginnen, noch steigerte. Diese ganze Verwirrung löst sich auf die einfachste Weise, wenn man auf den Ausgangspunkt der beiden Haupttrillerformen: des Trillers mit Nachschlag und des ohne Nachschlag, zurückgeht: der erste führt rückwärts zum *groppo*, der andere zum *tremolo*. Man kann also die Generalregel aufstellen, daß der Triller mit Nachschlag, besonders der auf dem

Leitton, mit der Hilfsnote von oben, der ohne Nachschlag mit der Hauptnote (in unserem Sinn) zu beginnen sei.

Die Bemerkung auf S. 32, die eine gewisse Art von *tremoletti* bei absteigenden Noten als Eigenthümlichkeit Merulo's bezeichnet, liefert wieder einen interessanten Beitrag zur Kenntniß der Spielweise dieses Meisters. Die beschriebenen *tremoletti* finden sich in der That ziemlich oft in seinen Werken, aber viel häufiger in Verbindung mit Achteln oder Sechzehnteln, als mit punktirten Vierteln.

Was im ersten Theil noch folgt, bietet zu weiterer Besprechung keinen Anlaß, deßhalb gehe ich von dieser Ausführung über die Trillervorschriften gleich zu der Anleitung zum Diminuiren aus dem zweiten Theil über, die auch der Sache nach hierher gehört. Das Diminuiren oder Koloriren eines Tonstücks ist eine der allereigenthümlichsten und uns am fremdartigsten berührenden Praktiken im Musiktreiben des 16. Jahrhunderts. Winterfeld's Annahme,[1] sie sei von dem Klavier ausgegangen und ursprünglich bloßer Nothbehelf gewesen, ist bereits von Wasielewski mit Recht angefochten worden.[2] Aber auch Wasielewski's Meinung über diesen Punkt trifft nicht ganz das Richtige. Er sagt: »Sehr natürlich erscheint es, daß man die Figuration mit vollbewußter Absichtlichkeit dem Instrumentalsatz hinzufügte, um außer der Kontrapunktik noch weiter für den Ausfall der eigenthümlichen Wirkung des gesungenen Tons zu entschädigen.« Absichtlich war das Diminuiren sicher, aber der Möglichkeit, es sei als Entschädigung für den Ausfall des Gesangstones geboten worden, steht in erster Linie entgegen, daß die Figuration beim Gesang genau in derselben Weise geübt wurde, wie in der Instrumentalmusik. Nicht blos im Solo-, sondern auch im mehrstimmigen Gesang, wie wir durch Hermann Finck[3] und aus den kolorirten Beispielen für alle Stimmen bei Zacconi[4] wissen. Nur bei Fugen verbietet Zacconi (und mit Einschränkung auch Diruta) jede Art von Ausschmückung.[5] Meine eigenen Beobachtungen hatten mich zu der Ueberzeugung geführt, daß der Ursprung aller Koloratur überhaupt im Gesang zu suchen sei, und es war mir deßhalb eine besondere Genugthuung,

---

[1] Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834. B. II, S. 103.

[2] Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1878, S. 154.

[3] *Practica Musica 1556. De arte eleganter et suaviter cantandi. Multi in ea sunt sententia, Bassum esse colorandum, alii Discantum. Verum mea sententia omnibus vocibus & possunt et debent coloraturae aspergi etc.*

[4] Chrysander, *Lodovico Zacconi.* Vierteljahrsschr. f. Mwsch. 1891, H. III, S. 369.

[5] *Prattica di Musica.* Venetia 1596. B. I. f. 56b.

bei einer Autorität wie Chrysander dieselbe Ansicht zu finden.[1] Vom Gesang erst ging diese Verzierungsmanier auf die Instrumentalmusik über, die sich ja bis ins 16. Jahrhundert hinein in engster Abhängigkeit von der Vokalmusik befand. Es war kein Nothbehelf, sondern reiner Spieltrieb und eine Aeußerung jenes starken Subjektivismus der Renaissancezeit, welcher selbst dort nach Bethätigung drängte, wo der zu beschreitende Weg fest abgesteckt war und jede Gelegenheit zu selbständigen Willensakten benommen schien.

Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir das Diminuiren zu einer weit verzweigten Kunst entwickelt, deren Regeln man sich jetzt bestrebte in Lehrbüchern festzuhalten. Diese Anweisungen sind häufig nicht für ein einzelnes Instrument gedacht, wenn auch natürlich dasjenige bevorzugt wird, welches der Verfasser gerade selbst spielt, sondern für Tonwerkzeuge aller Art. Dieser Umstand allein zeigt schon, wie tief das Diminutionswesen die ganze Musikübung durchdrang. 1535 schrieb Silvestro dal Fontego sein Werk über Flötenspiel.[2] Die Koloraturen, die er auch für andere Blas- und Saiteninstrumente berechnet, sind zum Theil so komplizirt und von so verzwickter Rhythmik, daß sie nur das Endresultat einer lange vorausgegangenen Uebung sein können. 1555 veröffentlichte Diego de Ortiz seine Diminutionsschule für das ganze Geschlecht der Violen,[3] und 1584 Girolamo della Casa da Udine eine solche für alle möglichen Instrumente, auch für die Singstimme[4]. 1592 trat Zacconi mit seinem klassischen Werk über Gesangskunst heraus, und 1597 (resp. 1593) Diruta.

Aus allen uns erhaltenen Dokumenten geht hervor, daß das Diminuiren nicht etwa nur ab und an geübt wurde, wie es dem Ausführenden beliebte, sondern immer. Einer der bezeichnendsten Aussprüche hierfür findet sich bei Antonfrancesco Doni.[5] Der erzählt: »Als Messer Giovaniacopo Buzzino einmal auf dem Violone den Sopran spielte, was er bewunderungswürdig verstand, sagte mitten im Spiel Einer, der wunder was zu sein glaubte: Werther Herr, bewegt

[1] a. a. O. S. 338.

[2] *Opera Intitulata Fontegara* (vollständiger Titel bei Gaspari-Parisini).

[3] *Trattado de glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones, nuevamente puestos en Luz. Roma, Valerio Dorico y Luys su hermano. 1555.* Das Werk erschien in spanischer Sprache, nicht, wie Lampillas will, italienisch. (Vgl. Xaver Lampillas, *Ensayo historico-apologetico de la literatura Española etc.* Madrid, 1789. *Literatura moderna*, B. IV. S. 368—69).

[4] *Il vero Modo di diminuir, con tutte le sorti di Stromenti di fiato, & corda, & di voce humana.* Venetia, Angelo Gardano 1584.

[5] Canto, *Dialogo della Musica. Venezia, Girolamo Scotto, 1544.* (Gaspari-Parisini S. 132.)

doch die Finger langsamer, es sieht ja häßlich aus, wenn Sie auf dem Griffbrett so schnell auf und ab laufen. Messer Buzzino nahm diese Unverschämtheit ruhig hin und spielte nun ohne zu diminuiren. Da merkte der Dummkopf, daß jetzt aller Wohlklang fehlte, schämte sich aber, den Spieler zu bitten, daß er nur wieder die Finger bewege, sondern sagte hochnäsig: Spielt uns lieber alle ein wenig zum Tanz auf.« Es waren auch alle Musikstücke gleichmäßig dem Diminuiren unterworfen. Ritter bemerkt einmal,[1] das Madrigal hätte sich weniger hierfür geeignet, deßhalb hätten sich Orgelspieler von Ruf nur selten mit seiner Umbildung abgegeben. Das Madrigal setzte dem Koloriren allerdings größere Schwierigkeit entgegen, tributpflichtig jedoch war es ihm gerade so gut wie alles Andere. Zacconi sagt[2]: »Aber wenn Einer sich wundern und nach der Ursache suchen sollte, warum ich mir lieber eine Motette, als ein Madrigal gewählt habe, um sie auszuschmücken . . . der soll wissen, daß ich es gethan habe, weil die Madrigale gewöhnlich schwerer sind, als die Motetten. Deßhalb glaube ich, daß letztere für Anfänger und Unkundige nützlicher sind, als andere Stücke. Wer erst in diesen wenigen Sachen ordentlich geübt ist, der wird das Gelernte auf alles, was er will, anwenden können.« Uebrigens finden sich auch in Lehrwerken mehrfach diminuirte Madrigale aufgezeichnet, wie bei Girolamo della Casa da Udine und bei Ortiz. Daraus dürfen wir wohl schließen, daß das Madrigal doch häufiger diminuirt wurde, als Ritter annimmt, denn was uns gedruckt überliefert ist, repräsentirt ja nur einen unendlich kleinen Theil dessen, was in der Praxis ausgeführt wurde.

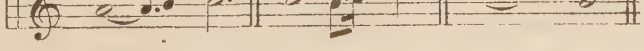
Es scheint bei diesem Koloriren nicht immer ohne Uebertreibungen abgegangen zu sein. Cerone spricht sich sehr scharf gegen die im Uebermaß angewendeten Diminutionen aus, bei denen die Instrumente gar nicht zur Ruhe kommen, sondern in fortwährender Bewegung sind, so daß der ursprüngliche Charakter des Tonstücks ganz zerstört wird;[3] auch Zacconi warnt ausdrücklich vor übertriebener und geschmackloser Diminution,[4] ebenso wie Diruta. Man sieht aus all diesem, daß wir von der Musik des 16. Jahrhunderts, das heißt, von der lebendigen, klingenden Musik, noch kaum eine Ahnung haben. Nur Jemand, der sich durch lange eigene Uebung in den Geist und das Gewerk dieser Kolorirkunst ganz eingelebt hat, wird im Stande sein, sich annähernd eine Vorstellung davon zu machen.

Das Wesen des Diminuirens war die Improvisation, das vom Augenblick inspirirte, freie Schaffen: darin mag nicht zum Geringsten

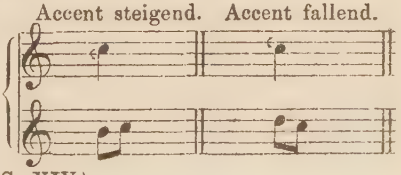
[1] a. a. O. I, S. 120.
[2] Chrysander, a. a. O. S. 368.
[3] a. a. O. S. 1065.
[4] a. a. O. f. 57.

sein Reiz gelegen haben. Ein fertiges Vorzeichnen der Komposition mit allen Schnörkeln und Verzierungen, wie es namentlich die deutschen Koloristen thaten, deutet schon auf künstlerische Decadence. Die besten Schulen geben deßhalb auch nur die Diminutionsregeln ganz im Allgemeinen, an einzelnen Beispielen erläutert; sie machen den Schüler mit einer Fülle von Möglichkeiten bekannt, überlassen ihn aber im Uebrigen ganz seinem eigenen Talent und seiner eigenen erfinderischen Individualität. So auch Diruta. Wie Zacconi für den Gesang, so berechnet er seine Anweisung ausschließlich für Tasteninstrumente. Der Umstand, daß das Spiel auf Klavier und Orgel seinem Wesen nach genau geschieden wird, könnte a priori annehmen lassen, daß Diruta auch die Koloraturen aus der klanglichen Eigenart dieser Instrumente heraus entwickelt. Dies ist aber nicht der Fall. Nicht nur werden Klavier und Orgel vollkommen gleich behandelt, das Zierwerk steht auch noch in völliger Abhängigkeit vom Gesang. Das zeigt sich schon darin, daß der Verfasser sagt, um gut zu diminuiren, müsse man ein guter Sänger und ein guter Kontrapunktiker sein. Es zeigt sich ferner in der Art der Ausschmückungsformen. Ausser der *Minuta*, den *Tremoli* und *Groppi*, verwendet Diruta »*Clamationi*« und »*Accenti*«. Diese Ausdrücke sind vom Gesang herübergenommen. Unter *Accento* beschreibt Zacconi[1] eine eigenthümliche »*vaghezza*«, die ungefähr auf das hinausläuft, was wir heute *Portamento* nennen. Bei der Verbindung zweier um eine Sekunde, Terz, Quarte etc. von einander entfernten Noten sollte die erste etwas länger gehalten, die zweite um ebensoviel verkürzt werden, und in der Mitte sollte man noch, leicht vorüberhuschend, eine Note hören lassen. Der Ausdruck »*Esclamatione*« findet sich bei Caccini,[2] und zwar unterscheidet er eine

[1] a. a. O. Fol. 56b; aus der Beschreibung geht hervor, daß sich Z. die Ausführung ungefähr so dachte:

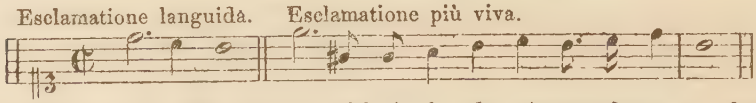


Seine Beispiele in Notenschrift sind etwas unbeholfen aufgezeichnet. Den »Accent« als Verzierung kennt noch J. S. Bach. In der Verzierungstabelle des »Clavierbüchleins vor W. Friedemann Bach« giebt er Aufzeichnung und Ausführung folgendermaßen an:

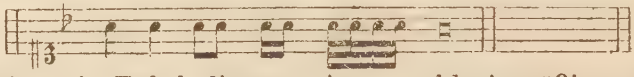


(Vergl Ausg. d. Bachgesellschaft. B. III, S. XIV.)

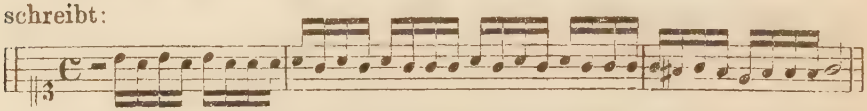
[2] *Le nuove Musiche.* Das Werk erschien zwar später, als Diruta's, aber es ist anzunehmen, daß der Ausdruck überhaupt im Gesang üblich war.



Beide haben ihre Eigenthümlichkeit in der Anwendung punktirter Noten. Diruta hat wohl an diese gesangstechnischen Specialitäten gedacht, wenn sich auch seine Ausführung und seine Bezeichnung nicht ganz mit der Zacconi's und Caccini's deckt. Wie noch im 17. Jahrhundert die Instrumentalverzierungen sich an den Gesang anlehnten, zeigt folgendes Beispiel. Caccini versteht unter *Trillo* eine Folge immer mehr verkürzter Noten auf demselben Ton:



Offenbar ein Enkel dieser eminent unklaviermäßigen Figur ist der *Trillo*, den noch Lorenzo Penna[1] für Tasteninstrumente vorschreibt:



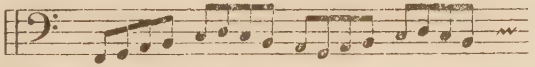
Ein prinzipieller Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalfiguration ist, wie gesagt, nirgends wahrzunehmen; es sind im Wesentlichen dieselben Verzierungen, dieselben Kadenzirungs- und Passagenformen bei beiden vorhanden, wenn auch selbstverständlich die leichtere Beweglichkeit der Hand zur häufigeren Anwendung kürzerer Notengattungen führt, als sie der Gesang braucht, und wenn auch der größere Umfang des Instruments auf die weitere Ausdehnung des Laufwerks nach Höhe und Tiefe hin von Einfluß gewesen ist. Namentlich die frei erfundene Toccate zeigt so ungebunden schweifende Passagen, während sich die Ausschmückung des übertragenen Vokalsatzes immer in relativ bescheidenen Grenzen hält. Eine Durchsicht der kolorirten Canzone läßt erkennen, daß Diruta sich seiner Aufgabe mit vielem Geschmack entledigt hat. Nur wie mit duftigem Schleier ist die Komposition überzogen, das feste Gefüge des vierstimmigen Satzes schimmert überall durch und wird sich ganz klar zeigen, wenn nach der früher gegebenen Vorschrift die Anfänge der Zusammenklänge immer fest angeschlagen werden.

Aus der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts, die der Phantasie des Ausführenden weiten Spielraum ließ, krystallisirten sich allmählich eine Menge stereotyper Figuren heraus; die großen Linien verwischen sich, kleine und kleinliche Gebilde entstehen und versteinern zu einem komplizirten Apparat von Verzierungsvorschriften

[1] *Li primi albori musicali.* 1696 (erste Aufl. 1692) S. 152.

und musikstenographischen Zeichen, welche den Klavier- und Orgelspieler am künstlerischen Gängelband führen und ihm die Art der Verzierungen an jeder Stelle gleich fix und fertig in die Hand stecken. In unserem Triller, Vor- und Doppelschlag haben wir die letzten fossilen Reste einer reichen künstlerischen Vergangenheit.

Zum Schluß noch einige Worte über Diruta als Komponisten. Im Transilvano finden sich vier große Toccaten, vier Ricercari und eine Menge Vorspiele zu kirchlichen Hymnen und Magnificat. In Bezug auf diese letzteren darf man dem Urtheil Ritter's unbedingt zustimmen, welcher sagt[1]: »Diese unscheinbaren Vorspiele sind von mustergültiger Form und Arbeit, wahrhafte kirchliche Orgelsätze, ebenbürtige Vorgänger der ähnlichen Arbeiten Fasolo's, diejenigen der beiden Gabrieli weit überragend. Ein einziges dieser Vorspiele beweist unendlich mehr für die Tüchtigkeit des Meisters, als Hunderte von Toccaten, wie er sie in seinem großen Werk aufgenommen.« Aber die geringe Meinung über die Toccaten kann ich nicht theilen. Was die drei Toccaten *di grado*, *di salto buono* und *cattivo* anbetrifft, so hat man sie als Etüden zu betrachten und demgemäß zu beurtheilen. Die ganze Zeit vor Diruta kennt keine Stücke, deren Hauptzweck in der Übung der Finger bestand. In Kleber's Tabulaturbuch findet sich wohl ein »*Cursus manuale superascendens*«, doch ist das nur eine einfache kurze Laufübung für eine Hand, so beginnend:



bis zum f^2 aufsteigend und wieder zum F zurücklaufend, mit einer Kadenz für beide Hände am Schluß. Diruta hingegen giebt abgerundete Kompositionen, wirkliche Etüden. Das Charakteristische der Etüde besteht darin, daß in ihr eine bestimmte technische Schwierigkeit das Motiv bildet, welches, von Anfang bis zu Ende konsequent wiederholt, den Baustoff für das ganze Stück liefert. Von diesem Gesichtspunkt aus muß man die drei Toccaten Diruta's als sehr tüchtige, ja als vortreffliche Leistungen bezeichnen, denn sie saugen ihr ganzes Leben aus einer einzigen Übungsfigur, sie beschäftigen beide Hände in gleichem Maß und klingen dabei glänzend. Freilich imponiren sie nicht durch tiefen Gedankeninhalt, aber das ist bei ihrer Tendenz beinah selbstverständlich. Die italienische Toccate hat überhaupt immer etwas äußerlich Brillantes, sie ist ein lustiges Spiel flatternder Passagen, das sich wohl öfter um einen festen melodischen Kern schlingt oder durch Einfügung eines

[1] a. a. O. S. 31.

kontrapunktischen Sätzchens in die Mitte zu einer gewissen Dreitheiligeit organisirt wird, das aber im Allgemeinen eines regelrechten Gefüges entbehrt. Auch die vierte Toccate Diruta's (*del XI. et XII. Tuono*) ist solch ein Passagenfeuerwerk und den meisten der im Transilvano abgedruckten Toccaten anderer Komponisten, auch Merulo's und der beiden Gabrieli's, durchaus ebenbürtig. An der zuletzt genannten Künstler größere und kunstvollere Toccaten, die sich am Ricercar bereichert haben, langt sie allerdings nicht heran. Vielleicht ist das jedoch absichtliches Betonen des Etüdenzwecks, jedenfalls nicht ein Mangel an Können, denn in den Ricercari[1] zeigt sich Diruta als vollendeter Meister seiner Kunst. Sie sind den anderen im Transilvano abgedruckten Riceraren weit überlegen, namentlich den etwas trocken schulmeisterlichen Banchieri's. Diruta hält sich nicht eng an die landläufige Ricercarform, die gewöhnlich mehrere kontrapunktisch verarbeitete Motive locker aneinander reiht, ohne daß zwischen den einzelnen Theilen ein innerer Zusammenhang bestände. Er macht das auch wohl, wie im Ricercar des 12. und 11. Tons, aber im letzteren wird doch wieder durch Einführung des Tripeltakts am Schluß, der das erste Motiv in freier Umkehrung bringt, eine größere Einheitlichkeit hergestellt. Sonst verwendet Diruta nur ein Motiv, oder zwei nebeneinander, eins von dem anderen abgeleitet, und weiß durch rhythmische Umstellungen, durch Umkehrungen und durch Verschiedenartigkeit der kontrapunktischen Behandlung allen thematischen Baustoff auszupressen, der in ihnen steckt. Er vermag so im kleinsten Rahmen die größte Mannigfaltigkeit zu entwickeln. In sehr anmuthiger Weise sind am Anfang des in der Beilage mitgetheilten Ricercars zwei in der Oktave imitirte Themen durcheinander-

[1] Zur Erklärung des Wortes »*Ricercar*« möchte ich außer auf die bekannte Stelle bei Praetorius (*Synt. mus.* III, S. 21) noch auf eine weniger bekannte bei Domenico Scorpione (*Riflessioni Armoniche*, *Napoli* 1701, S. 143) verweisen: »*Ricercare non è altro, se non introdurre due, è più parti, le quali scambievolmente si ricerchino, il che non si può fare, senza qualche imitatione, con più soggetti, con rivoltamenti delle parti, e con altri arteficiosi Contrapunti, ch'è il vero modo di ricercare.*« Die Ableitung scheint ganz plausibel. In Bezug auf das Wesen dieser Kunstform behauptet Baini (*Memorie storico-critiche etc.* Roma 1828. S. 119) gestützt auf eine Stelle bei Vincenzo Galilei, die Ricercari seien ursprünglich Instrumentalkompositionen gewesen, denen nachher, wenn sie gefielen, Worte untergelegt wurden. Diese Annahme Baini's erhält noch mehr Wahrscheinlichkeit dadurch, daß in Spanien Ricercario und Toccate (Tiento) geradezu identifizirt werden. Cerone (*El Melopeo*, S. 691) beschreibt den Tiento ausdrücklich als ein Musikstück, in dem ein Motiv immer wiederholt wird etc. und verwendet die beiden Ausdrücke immer durcheinander. Er sagt, der Tiento sei nur zum Spielen gemacht (*que el Tiento no se haze à otro fin si no para tañerlo*) und empfiehlt dem Komponisten, darauf bei der Erfindung solcher Stücke Rücksicht zu nehmen, um dem Spieler keine Unbequemlichkeit zu bereiten: »*Entre todas las observationes, quando se compone en particular conviene tener cuenta de hazerlo de manera, que se pueda tañer con instrumento de tecla, sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos: que faltandole esto, valdra muy poco; pues el Organista no se podra servir del.*«

geflochten, wie überhaupt dies ganze Stück mit seiner Unmenge von Satzfeinheiten (ich mache besonders auf die Zusammenballung der beiden Motive in Engführung und mit Umkehrung am Schluß aufmerksam) zu den Musterstücken der Gattung gehört.

Überschauen wir den durchschrittenen Weg, so schließt sich der Ring der Betrachtungen, indem wir zu den Worten zurückgeführt werden, die ich zu Anfang über den Transilvano gesprochen. Es ist der Schlußstein einer Epoche, ein Werk, das die Summe zieht aus den Errungenschaften des ganzen 16. Jahrhunderts im Gebiet des Klavier- und Orgelspiels. Und sein Verfasser zeigt sich als klugen, scharfsinnigen Kopf, als Mehrer des musikalischen Formenschatzes durch Schöpfung der Instrumentaletüde, als Künstler von großem Können und feinem Geschmack, dessen Name wohl verdient, neben den besten seiner Zeit genannt zu werden.

I.

Claudio Merulo's Begleitschreiben zum Transilvano.

A' Lettori
Claudio Merulo
Da Correggio.

In tutte le facultà Signori miei; per essere professioni particolari, c'hanno i loro principij, & termini differenti l'uno dall' altro, sogliono spesso occorrere certe loro proprie osservationi, che non possono intieramente esser note à coloro che non sono perfettamente intendenti delle facultà medesime. Pero essendomi venuta occasione di mandare alla stampa il Primo Libro, delle mie Canzoni alla Francese, da me poste di nuovo in Intavolatura hò voluto dare un avvertimento à tutti, che gioverà loro à saper certe cose intorno all' ordine, che in esse è da osservare: le quali, se ben paiono cose di poco momento, sono però tali, che non havendosene, qualche notitia, & lume non s'havrebbe quel compito gusto nel suonarle, che sapendosi à parer mio si potrà maggiormente havere, l'avvertimento dunque ch'alla gentilezza vostra mi pare hora necessario di dare, è che per levar qualche difficoltà, che potesse nascere nel volersi servir di queste presenti mie intavolature, fa di mestiero il saper gli ordini, co quali io soglio regolare quelle diminutioni ch'è uso mio d'adoperare. Ma affine ch'à tutti possa essere il redurlo in prattica, con l'apprendere con qual dito s'havra da dar principio alla Minuta, ò tirata che vogliam chiamarla; & come si debbono prendere i salti tanto con la destra quanto con la sinistra mano, sarà ciascuno accurata diligenza per havere un libro, non molto tempo fà, composto dal R. P. Gerolamo Diruta: il quale con ogni merito di sufficientia si trova al presente al servitio della Chiesa Cathedrale di Chioza, sotto il Reverendissimo Vescovo die quella città. Et io infinitamente mi glorio, che egli sia stato mia creatura: perchè

in questa dottrina hà fatto à lui; & à me insieme quel singolar honore, che da persona di molto ingegno si deve aspettare. Nel medesimo Libro egli à con ogni destrezza, & eccellentia trattato tutto quello che in questa pratica saper si conviene: facendomi anco intendere, che prima, che lo fermasse, ben che fosse atto à poterlo fare. senza prender il giuditio d'altri, si compiaque nondimeno di favorirme, col conferirlo particolarissimamente meco: rendendomi con tanta risolutione le ragioni d'ogni occorrenza, che restatone con molta meraviglia io l'approbai; Anzi lo persuasi, che per publica utilità, non dovesse in modo alcuno lasciar di darlo in luce, come credo che senza dubbio haverà fatto. Studisi dunque ogni studiosa persona, c'havrà caro d'intendere il medesimo ordine, col qual queste Intavolature s'havranno da trattare: d'havere il detto Libro; che con questo chiarissimo lume s'assicurerà di non caminare al buio. Intanto la gentilezza vostra si degnerà d'amarmi; & di accettare di buon animo le fatiche di chi procura di giovarvi.

II.

Vorrede und Widmung zu den *Canzoni alla Francese* (1592) von Claudio Merulo.

Al Serenissimo Prencipe di Parma et Piacenza, il Sig. Ranuccio Farnese. Claudio Merulo da Correggio devotissimo servo.

Dovendo io; Serenissimo Signore; dare alla stampa il Primo Libro delle mie Canzoni alla Francese, da me per di nuovo intavolate, ho deliberato, ch'egli non sia per uscir sotto altra protettione, & sotto altro auspicio, che quello di V. A. Sereniss. Però che essendo esso uno de miei primi parti, da me uscito, da poi che io sono al servitio della Serenissima Casa sua, non è conveniente, ch'egli esca se non con la guida di quel nome di Signore & Prencipe, che è tra i miei primi padroni, come è V. A. Sereniss. Il dono veggo che è per se di poca importanza, in rispetto della grandezza sua: ma s'io misuro quest' effetto con la cagione, che mi persuade ad appressentarlo, non è quasi valore, à ch'egli non possa ardir di giugnere.

Sò che la Musica piace in universale à V. A. Sereniss. ma la Musica composta da me, mi è piu volte paruto di vedere, che anco à lei non dispiaccia. Dimodo, che'l dono, da chi è donato, & à chi si dona, hanno in molte parti fin qui atta rispondenza tra di loro. Supplico dunque V. A. Sereniss. à degnarsi d'accettare queste mie fatiche con quella serenità di volto, con laquale ha spesso mostrato d'udirmi à sonare le Canzoni stesse con ogni sua benignissima attentione: Che si come queste se ne verranno à lei con quella allegria, della quale mi sono sforzato, che da me siano rendute piene, con ogni speranza mia, c'humanamente saranno accettate da lei; cosi prenderanno animo d'invitar certe altre sorelle loro ad ornarsi in maniera, che possino col tempo arditamente comparire nella luce del mondo; poi che anco saranno state gradite da V. A. Sereniss. alla quale con ogni humilissima riverenza m'inchino, & bacio le mani. Di Parma il dì 27. Maggio 1592.